Dr. DRAGUTIN KNIEWALD

CRKVENO GRADITELJSTVO KIPARSTVO I SLIKARSTVO

Pretiskano iz Katoličkog Lista 1943/4.

ZAGREB 1944.

IZDAO ZBOR DUHOVNE MLADEŽI ZAGREBAČKE

S odobrenjem duhovne oblasti zagrebačke nadbiskupije

br. 1902/44.

TISAK NARODNE TISKARE, ZAGREB, KAPTOL 27

Predgovor

Udovoljavajući opetovanoj želji mnogih svećenika objelodanjujem moja ovogodišnja predavanja iz crkvene umjetnosti na bogoslovnom fakultetu hrvatskog sveučilišta. U tim je predavanjima prikazan razvitak kršćanskog graditeljstva, slikarstva i kiparstva od prvih kršćanskih vremena do danas. Uvodno predavanje uvodi slušače, odnosno čitatelje, u razmatranje bitnih vlastitosti i izražajnih sredstava svake od spomenutih likovnih umjetnosti. U svom sam se razlaganju ograničio na najbitnije, jer su to tražile prilike vremena. Oni, kojima je dobro poznat razvitak graditeljstva, slikarstva i kiparstva, ne će stoga naći novih podataka. Nije to ni svrha ovih predavanja. Želim samo svojim slušačima i svećenicima u pastvi dati kratki poviestni priegled o razvitku crkvenog graditeljstva, slikarstva i kiparstva, koji će im moći poslužiti za prvu orientaciju u pitanju umjetničkih stilova. Pri tom je moralo izostati mnogo djelo i mnogo ime, koje bi se ma i u najkraćem obćenitom prikazu razvitka likovnih umjetnosti moralo spomenuti. Ali svrha je mojih predavanja nešto uža, jer se ne odnosi na likovne umjetnosti uobće, nego samo na crkvenu umjetnost. Ovo je, koliko znadem, prvi pokušaj, da se na hrvatskom jeziku dade priegled crkvene likovne umjetnosti kao takve. Kritičari i poznavaoci razvitka likovnih umjetnosti dobro će učiniti, ako uoče ovu okolnost. Tu će i za njih biti možda gdjekoji novi pogled. Crkvena se umjetnost ne može promatrati samo

s gledišta obćeg umjetničkog razvitka, nego je valja promatrati i s gledišta Crkve, koja je u svojim hramovima i bogoslužju širom otvorila vrata svim umjetnostima. Ovo sam gledište objasnio u prošlogodišnjim predavanjima, koja su izašla pod naslovom: Crkvena umjetnost, Zagreb 1943.

Na mudroslovnom se fakultetu, kako je i pravo i potrebno, poviest umjetnosti predaje posve obćenito, tako, da je u ta razmatranja uključena i svjetovna i crkvena umjetnost, s osobitim obzirom na poviest ljudske uljudbe. Tu se uljudbeno-poviestnim i psiholožkim načinom upoznaje razvitak umjetničkog stvaranja i oblikovanja. Svemu tomu valja da u predavanjima na umjetničkoj akademiji pridođe i upoznavanje sredstava likovnog izražavanja, to će reći tehničko upoznavanje umjetničke građe (kamena, bronce, drva, boja). S pravom izriče prof. Ljubo Babić želju, da bi predavanja iz poviesti umjetnosti na umjetničkoj akademiji imala biti više predavanja métiera (umjetničke vještine), a manje predavanja o životu samog umjetnika. Slušači bogoslovnog fakulteta treba da kao budući svećenici u predavanjima iz poviesti crkvene umjetnosti budu upozoreni i na crkveno gledište, prema kojemu svako umjetničko djelo u crkvi treba biti sveto po svom sadržaju, a obćenito i doista umjetničko po svom obliku. Prvi se zahtjev ne kosi ni s razložnom i potrebitom umjetnikovom slobodom, ni s umjetnošću samom. Kod izvedbe Händelova oratorija Messias u Londonu prisustvovao je i veliki Händelov štovatelj kralj Đuro II. Nakon izvedbe rekao je kralj Händelu s puno priznanja: »Zahvalan sam Vam, jer ste Nam pružili veliki užitak«. Händel se poklonio i odgovorio: »Veličanstvo, onda je moje nastojanje bilo uzalud. Jer ja nisam htio da ljudi u mojem djelu uživaju, nego sam ih želio potaći, da budu bolji«. To, i ništa drugo, želi Crkva, kad je uzela liepe umjetnosti u svoju službu. To je srž zakona kršćanske umjetnosti, o kojima govori kan. 1164 § 1. crkvenog zakonika. A kad se umjetnik ne bi držao ovih zakona kršćanske umjetnosti, tada mu Crkva, počevši od tridentskog sabora do kan. 1279. crkvenog zakonika zatvara vrata svojih hramova, jer ne može dopustiti, da u hramu budu izložene slike, koje bi izkrivile katoličku nauku, ili bi vrieđale potrebitu čednost i pristojnost, ili bi dale povoda, da se neuki zavedu u bludnju. Tu treba onda i s naše strane izreći jasnu rieč, kojom se ni najmanje ne dira ni u umjetnikovu osobu ni u formalne umjetničke vlastitosti njegova djela.

U ovoj je knjižici prikazan samo razvitak crkvenog graditeljstva, slikarstva i kiparstva u stranom svietu. U XX.—XXI. svezku Croatia Sacra prikazao sam razvitak crkvenih likovnih umjetnosti u Hrvatskoj. Tako se obje ove studije međusobno nadopunjuju.

U Croatia Sacra mogao sam razvitak crkvene umjetnosti u Hrvatskoj ilustrirati s dvadesetak slika. Ovaj obći priegled razvitka crkvene likovne umjetnosti ne mogu nažalost uresiti ilustracijama.

U ovoj sam knjižici odustao od navođenja obilne književnosti, kojom sam se služio priređujući ova predavanja. Poznavaocima je poznata i oni će lako zapaziti koliko i gdje se njome služim. A početnicima, kojima je ova knjižica namienjena, nije ni potrebna ni pristupačna.

Dođe li jednom u mirnijim vremenima do drugog izdanja, trebat će razvitak crkvene umjetnosti u Hrvatskoj organički povezati s razvitkom crkvene umjetnosti uobće. Uz ostale nadopune trebat će tada dodati ilustracije i literaturu.

U Zagrebu, dne 1. siečnja 1944.

Dr. Dragutin Kniewald

CRKVENO GRADITELJSTVO

Kršćansko graditeljstvo

Graditelj podiže zgrade, koje služe u više ili manje praktične svrhe: posebničke stanove, obćinske viećnice, urede, kazališta, tvornice, muzeje, palače, škole, bolnice i crkve. Svaka od ovih zgrada treba odgovarati onoj posebnoj svrsi, kojoj je namienjena. I upravo po tomu razpoznaje se dobar graditelj, što je čitava zgrada »dobro građena«, što je trajna, i što u svom tlocrtu, prerezu i u svim pojedinostima odgovara onoj posebnoj svrsi, kojoj je namienjena.

Ali graditelj može uz to biti i umjetnik. On to postaje onim časom, kad strogoj svršnosti zgrade, koju gradi, pridoda onaj višak, koji sa svršnošću kao takvom nema nikakve veze. Taj se višak zove: sklad, ljepota, stil. Ako je graditelj pazio na to, da zgrada, koju gradi, ne služi samo određenoj praktičnoj svrsi, nego da u svim svojim dielovima djeluje kao skladna cjelina, tada ova zgrada postaje liepom. Za to nije potreban nikakav osobiti ures; dovoljno je, da vlada sklad među dielovima i cjelinom. Pridođe li još prikladni ures pojedinih dielova, tada se može govoriti o »stilu«, kojim je zgrada građena. Stil, t. j. način, kako je proveden sklad i ures, ovisi o samom graditelju i o ukusu i shvaćanju onoga doba i kraja, u kojem graditelj gradi.

Graditelj se dakle kao umjetnik u tome razlikuje od umjetnika - slikara i umjetnika - kipara, što podiže zgrade, koje obično služe u praktične svrhe. Ali da se ta zgrada može smatrati umjetninom, mora njezinoj čistoj svršnosti pridoći sklad i ljepota .U vjekovnom razvitku graditeljstva kao umjet-

nosti razlikujemo onda — upravo kao i u slikarstvu i kiparstvu — različite stilove ili slogove.

Bez slikâ bi i bez kipova čovjek — konačno — mogao živjeti, ali se teže dade zamisliti ljudski život bez kuće i kućišta, bez krova nad glavom, koji nas štiti od vremenskih nepogoda i od različitih pogibli i neprilika. Velika je dakako razlika između primitivnog skloništa, pa i između tvorničke zgrade ili američkih nebodera, što su ih sagradili vješti inžiniri, i palače ili hrama, što ga je izgradio umjetnik. Ta se razlika sastoji u tomu, što način, kako je građena palača ili hram, privlači naše oko i uzrokuje naše divljenje, premda nema, kao takav, nikakve praktične svrhe. Upravo je graditeljstvo očiti dokaz, da svršnost i umjetnička ljepota nisu u nepremostivoj opreci. Čak su u graditeljstvu upravo one gradnje, koje služe u neku ruku i praktičnim svrhama, redovno veće umjetnine od onih, koje ne služe nikakvoj praktičnoj svrsi. Tako su na pr. crkve i palače u većoj mjeri »umjetničke« nego slavoluci ili (arhitektonski) spomenici.

Nesamo slikar i kipar, nego i graditelj-umjetnik izrazuje jedan veliki, čuvstvom naglašeni doživljaj. Taj je izražaj doduše neukom čovjeku u pojedinostima težko shvatljiv, jer kamen u graditeljstvu ostaje kamen i djeluje kao kamen, dok u plastici ne djeluje kao kamen, nego kao prilika neke osobe. Pa i pojedini građevni oblici, sami za sebe, ne kazuju ništa, osim što možda odaju izvjestnu funkciju u strukturi čitave zgrade. Ali kod graditeljstva, upravo kao i u glasbi, pojedini oblik, pojedini zvuk, pojedini elemenat, ne znači sam za sebe ništa, nego tek u vezi s drugima dobiva vriednost, sadržaj i boju. Zato su i prozvali arhitekturu kamenom glasbom.

Svaka je umjetnost po svojoj biti simbolička, jer duševno izrazuje sjetilnim i tvarnim izražajem. Najviše se umjetnička simbolika očituje u graditeljstvu i u glasbi. Gotički je hram drugačije građen od gotičke viećnice, premda su građeni istim stilom, istim načinom i istom građom. Gotički hram simbolizira jedan snažni akord *Sursum corda*, te se diže nebu u visine. A gotička se viećnica, uza svu mnogobrojnost tornjeva i tornjića, proširila i učvrstila na zemlji kao simbol zemaljske obćine, kojoj služi. Kraljevska je palača opet drugačije građena, a drugačije dvorac ili zaselak imućnog posebnika. I u tlocrtu i u visinskom nacrtu mjerodavna je pri tom dakako praktična svrha, kojoj ima zgrada služiti. Ova okolnost daje u mnogom smjer gradnji i njenoj simbolici. A ono, što graditelj ne može izraziti samim arhitektonskim oblicima, to prepušta kiparu i slikaru.

Glavna je zadaća svake gradnje da zidom omeđi određeni prostor i da ga pokrije krovom, i to tako, da u zgradu dolazi dovoljno svietla i zraka i da se u zgradu može ulaziti i iz nje izlaziti. Sve se to dade postići i na vrlo primitivan način: deblima, zemljom, daskama i slamom. Isto se, i mnogo bolje, postizava i ciglom i tesanim kamenom i armiranim betonom. Ali dok graditelju lebdi pred očima samo ovaj praktični cilj i ništa više, dotle ne možemo govoriti o umjetnosti. Čim graditelj počne u razpored pojednih prostorija i njihovih dielova unositi ono, što smo nazvali skladom, stilom, uresom, o kojemu ne ovisi ni praktična korist ni udobnost tih prostorija i njihovih sastavnih dielova, nego samo njihova »ljepota«, tim časom počinje i graditeljska *umjetnost* u svom djelovanju. Od ljepotnih je elemenata u graditeljstvu najvažniji simbolički izražen odnos sile i teže u visinu, izvjestne simetrije lievo i desno, te omjer prostora i arhitektonskih dielova. Sve to valja da bude istinsko, a ne varavo i izvještačeno.

Kolone egipatskih i grčkih hramova, koje nose kameni arhitrav, liepo odražavaju izjednačenje sile i tereta: težki arhitrav stoji na vitkim kolonama, koje uzprkos svoje vitkosti imadu toliku snagu, da ga drže u visini, gdje treba da bude. Isti je omjer sile i tereta izražen u zidovima starokršćanskih ba-

zilika, koji počivaju na vitkim kolonama, a zidovi nose težko i široko krovište. To se, na drugi način, opetuje i u romaničkim i renesansnim i baroknim hramovima, kao i u bizantskom slogu, gdje sama 4 stupa nose kupolu, koja se nadvija nad hramom i dominira čitavom gradnjom. Gotičke katedrale u svojoj konstrukciji nesamo da izražavaju nošenje tereta, da ostane tamo, gdje mu je mjesto, nego simboliziraju i svladavanje tereta, kao da ne postoji sila teže: ovdje naoko reakcija sile kao da nije jednaka akciji teže, kao da je daleko nadvisuje i kao da se s njom igra.

Bez simetrije, bar naoko, ne može se zamisliti liepa građevina. Tu mora biti sredina, lievo i desno. Sredina je bujnija, viša i slobodnija, »lievo« i »desno« niže i konstruktivnije. Matematička simetrija nije potrebna, osobito u pokrajnim lađama velikih hramova.

Omjer svih arhitektonskih dielová traži ponajprije da se sve ravna prema jedinstvenom smjeru: »napred«, sredina, »natrag« i to i centralno i longitudinalno. U vertikalnom smjeru mora biti jasno razlučeno, a opet dobro povezano: »dolje«, sredina i »gore«. Sredina je puna života i smjelo se diže uvis. Vrh je jednostavniji i laganiji, a donji vidljivi dio valja da je označen kao onaj, koji nosi i sredinu i vrhunac, pa zato treba da je solidan i teži od sredine. Sve je to dosljedno provedeno već u egipatskim piramidama.

Konstruktivni dielovi, koji nose teret zidova i krovišta, ne smiju biti sakriti, već kao kod ljudskog kostura treba da budu tako obaviti, da se kod svakog vidi i razaznaje, koja mu je funkcija dodieljena. Ovi dielovi daju čitavoj gradnji značaj i razpored. Vanjština mora odgovarati nutrašnjosti u okomitom i vodoravnom smjeru. Pročelje ne bi smjelo biti samostalno građeno bez organičke veze s nutrašnjosti, kako to vidimo na pr. na mnogobrojnim baroknim crkvama.

Za gradnju se upotrebljava drvo, opeka, kamen, armirani beton. Svaka od ovih građa ima svoje vlastite zakone, kojih se valja držati. Zidovi, koji su građeni od neplemenite građe, na pr. od opeke, betona ili netesanog kamena, moraju se ožbukati i njihove se plohe rado rese slikama. Plemenitu građu (tesani kamen, osobito mramor), ne valja žbukati ni bojadisati, jer ona djeluje najljepše onakva, kakva jest. U drugu ruku ne valja ni žbuku ili beton naoko tako udesiti, da se na prvi mah pričinja kao da je zid građen od tesanog kamena. To je prevara, a prevara nikad nije liepa, ona uviek vrieđa.

Ures je izgrađenog prostora arhitektonski i slobodan. Arhitektonskim se uresom postizava, da svaki arhitektonski član bude iztaknut u svojoj funkciji, da bude jasno određen, ograničen i zaokružen, a opet skladno povezan s drugima. Tako kolona ili stup prelazi iz okomitog smjera u vodoravnu crtu bazom i kapitelom. *Lisene* i *frisi* odjeljuju, uzklađuju i razčlanjuju prostor, upravo kao i kolone, arhitravi, arhivolti, svodovi i lukovi. Slobodan je ures slikarski ili kiparski. Zovemo ga »slobodnim«, jer nije prieko potreban, ali nije »slobodan« u tom smislu, da se ne bi trebao obazirati na arhitektoniku, koja vlada čitavom zgradom. Svaki ures mora, nasuprot, biti podređen konstruktivnom značaju čitave gradnje i svakog njezinog diela, te ne smije umanjivati arhitektonskog utiska, nego ga mora izticati i biti u najmanju ruku s njim u punom skladu. Tu neriedko dolazi do sukoba između arhitekta i kipara, odnosno slikara. Ali: *suum cuique* i ovdje znači najbolje i najljepše riešenje. Slikarski i kiparski ures nije zato tu, da ga se priliepi na stupove, koji imadu nositi zid i krov, ili čak da se ti stupovi izdubu u niše samo zato, da se u te niše mogu staviti kipovi. To je nelogički i neliepo, jer stup ima samo nositi i ništa drugo, a onakav prošupljeni stup nema — za naše oko — snage da nosi zid i krov. Naše oko mora

imati na podređenim plohama i malo odmora: sasvim je dovoljno, ako vidi konstruktivne dielove u izražaju njihove arhitektonske funkcije, a na većim plohama slobodni slikarski ili kiparski ures. Svaku i najmanju plohu uresiti znači prenatrpanost, a svaka je hipertrofija nezdrava i neliepa. U drugu su ruku velike neurešene plohe dosadne. Ures je u donjem dielu zgrade teži i grublji, u srednjem najljepši, u gornjem lakši, širi i zračniji. Sve to vriedi nesamo za one gradnje, koje su građene kamenom, nego i za one, koje su građene betonom, premda betonska gradnja ima više čisto tehnički, nego umjetnički značaj. Betonska je gradnja u moderno graditeljstvo uniela zahtjev »stvarnosti«, koji je — do neke granice — i umjetnički opravdan, jer ga opravdava sam način gradnje.

Staro kršćansko doba

Prvi je kršćanski hram bila ona dvorana u Jerusalemu, gdje je Isus sa svojim učenicima posljednji put blagovao vazmeno janje i gdje je prvi put prikazana novozavjetna žrtva Jaganjca Božjega. Ova je dvorana na razvitak kršćanskog hrama utjecala samo toliko, što se žrtva novog zavjeta u početku prikazivala svagdje u posebničkim, za tu svrhu više ili manje prikladnim odajama. Što je više rastao broj vjernika i što se više razvijalo kršćansko bogoslužje, to je bilo prirodnije, da se uz kršćanski žrtvenik podignu i kršćanske crkve. No ovaj su prirodni razvitak kršćanskog graditeljstva priečili progoni. Kršćanstvo je bilo *religio illicita* i zato je — osobito na zapadu — glavno sastajalište kršćana za prva tri vieka bila privatna basilika i katakombe. Nije vjerojatno, da se u katakombama održavalo redovito i obćeno bogoslužje, jer su za tu svrhu katakombe bile sasvim neprikladne. Katakombe su bile zakonom zaštićeno utočište mrtvih kršćana, gdje su se i živi kršćani uglavnom slobodno sastajali na pogrebne obrede i molitve i na godišnjicu smrti. Ali uzki hodnici i mala *cubicula* nisu bila prikladna za vršenje redovitog bogoslužja. Ovo se bogoslužje obavljalo u vrieme progona u posebničkim odajama. Vrlo je vjerojatno, da je i na zapadu već prije Konstantina Velikoga bilo javnih, posebno u tu svrhu sagrađenih kršćanskih hramova, koje su kršćani podigli za mirnih epoha. Nije nevjerojatno, da je među onim »bazilikama«, što ih je Diokle-

cian dao u Rimu porušiti, bilo i takovih, koje su bile sagrađene upravo za bogoslužje. Neriedko su se i privatne basilike pregradile u kršćansku basiliku, te i danas još postoje u Rimu takove crkve kao na pr. crkva sv. Ivana i Pavla *(titulus Byzantii)*, sv. Pudenciane *(titulus Pudentis)*, sv. Suzane *(titulus Gaii)*, sv. Križa *(basilica Sessoriana)*. Tek kad je Konstantin Veliki 313. milanskim ediktom dao kršćanima slobodu vjeroizpoviedanja, moglo je i kršćansko bogoslužje nesmetano graditi svoje hramove. Bogato razvijena liturgija i hierarhija i množtvo vjernika zahtievali su sada velike bogoslužne zgrade, prikladne za vršenje svečanih liturgijskih čina.

Kršćanski graditelji 4. stoljeća nisu stvorili posve novu građevinu. B a z i l i k a — tako se zvao kršćanski hram — oslanja se na dotadašnje antikne građevine, na *basilica privata*, a možda donekle i na *basilica forensis*. Ali nutrašnju je strukturu kršćanske basilike stvorila liturgija 4. stoljeća. Starokršćanska basilika nije samo »mjesto za skupove vjernih«, ona se ne razlikuje samo time od neznabožačkog hrama, koji je »stan božanstva«. Prvi kršćani nisu svoj hram shvaćali samo kao svoje stajalište, gdje će slušati rieč Božju i pjevati Gospodinu pjesme slave. Na svojim su sastancima prvi kršćani lomili hljeb i imali su svoj žrtvenik, na kome se prinosila novozavjetna žrtva, od koje su onda svi prisutni blagovali. Prema tomu bile su kršćanske basilike od prvoga početka u izvjestnom smislu nesamo sastajalište vjernika, nego i stan Božanstva. Kad se prvi kršćani nisu više morali sakrivati, kad su prestali biti pred rimskim zakonom *religio illicita*, tada su svoj žrtvenik i baziliku tako uredili i uresili, da je svakomu na prvi pogled jasno: *hic domus Dei est*. Pa i samo se ime bazilika sada tako tumačilo, da je to prebivalište Kralja Kraljeva.

Nije, u drugu ruku, točno ni to, da je nakon Konstantina Velikoga sviet okrenuo leđa staroj kulturi i posve iz temelja stao graditi sve, što danas ljudstvo ima — sve iz temelja, do posljednje sitnice... Stvarno su prvi kršćanski graditelji u 4. i 5. stoljeću sve uzeli od antike, i u Rimu i na iztoku, sve osim same ideje kršćanskog hrama, prilagođenog potrebama kršćanske liturgije. Kršćanske su ideje bile nove i one su se i u doba progona, kao i u doba svoje pobjede odjenule haljinom antikne umjetnosti. Nutrašnji je dakle razpored kršćanskih bazilika doista posve nov, ali sam je način gradnje još uviek antikni. Često su puta antikne privatne ili javne zgrade naprosto preudešene za liturgijske potrebe, a nebrojeno se puta preuzimlju *spolia* poganskih hramova i ostalih antiknih zgrada, osobito stupovi, koji nose zidove kršćanskih basilika pomoću arhitrava ili arhivolta. Tako su na pr. prekrasne kanelirane kolone u S. Sabina u Rimu jednostavno uzete iz Dianina hrama. Malo je po malo nestajalo antiknih stupova, koji su resili porušene poganske hramove. A nestajalo je i antiknog shvaćanja. Utjecaj se grčkog duha sve više gubio, jer su sa sjevera pridolazili »barbari« i donosili sa sobom nove elemente umjetničkog shvaćanja. Tako sve više i u samom Rimu nestaje savršenih klasičnih oblika i oni ustupaju mjesto novoj umjetnosti, koju je nekoliko stoljeća nakon Konstantina Velikog stvorila kršćanska Europa. No nije tek možda romantičko doba ili Bizant pronašao formulu za zidanje kršćanskog hrama. Ta je formula bila pronađena već u 4. i 5. stoljeću i njezin je pronalazak bio sasvim jednostavan, jer je trebao samo tadašnju tehniku i građu prilagoditi potrebama kršćanskog kulta. Kršćanski graditelji nisu bili neki revolucioneri u tehničkom smislu rieči; to nije bio, uostalom, ni njihov zadatak. Njihova je zadaća bila mnogo jednostavnija. Oni su trebali da dotadašnjom građom i tehnikom izgrade kršćanski hram, kojega

je nutrašnju strukturu diktirao sastav kršćanskog kulta. Kršćanske su bazilike 4. i 5. stoljeća, dakle, nove po liturgijskom sadržaju i cilju, a u tehničkom se i građevnom pogledu oslanjaju na antikne oblike. Ali upravo toga radi, jer je nutrašnja sadržina kršćanskog kulta bila nešto novo i revolucionarno u tadašnjem svietu, predstavljaju i kršćanske basilike 4. i 5. stoljeća nove tvorevine, koje su proizašle iz amalgama grčko-rimskog graditeljstva s kršćanskom liturgijom. Na ovom temelju gradi tada kršćansko graditeljstvo male crkve i velike katedrale i samostanske hramove sve do danas.

Do u novije se doba iztraživala uglavnom samo zapadna umjetnost. Ako se već spomenula iztočna umjetnost, tada je to bilo samo zato, da se »bizantska šablona« suprotstavi bujnoj zapadnoj umjetnosti. Međutim je iztočna crkvena umjetnost starija od Carigrada, a domaja su joj oni krajevi, u kojima je sv. Pavao i ostali apostoli propoviedao vjeru Kristovu. Kasnije je bujica islamskog prodiranja uništila kršćanske hramove u Siriji, Maloj Aziji i Africi. Danas poznamo tek njihove ruševine. Ali što iztraživanje dalje napreduje, to biva jasnijim, da je postojala bujna crkvena umjetnost, posebno graditeljstvo, nesamo na zapadu, nego i na iztoku.

Kršćanski zapad gradi uglavnom čiste bazilike, a na iztoku se osim bazilika s ravnim stropom, koji počiva na stupovima, podižu i crkve sa svodovljem. Od početka 6. stoljeća dalje gradi iztok pod utjecajem Bizanta pretežno centralne crkve.

Hoćemo li da sebi predočimo neke vrste tipičnu b a z i l i k u, treba da promotrimo sve one pojave, koje su zajedničke svim bazilikama. Tako dobivamo najjednostavniji oblik, kako nam se sačuvao na pr. u *S. Sabina* (za pape Celestina I. 422.—32.), *S. Maria Maggiore* (za Siksta III. 432.—40.) u Rimu i *S. Apollinare Nuovo* u Raveni (6. stoljeće). Iz predvorja ulazimo u samu baziliku,

koja ima oblik pačetvorine, što je s 2 uzdužna zida razdieljena u 3 diela. Ove zidove pomoću arhitrava ili arhivolta podupire dugi niz stupova. Tako dobivamo tri lađe. Srednja je lađa 2 puta tako visoka i široka kao pokrajne. Srednja se i glavna lađa završuje s velikim *arcus triumphalis*. Ovaj obično počiva na dva stupa i sačinjava prielaz iz srednje lađe u absidu, polukružni ili višekutni završetak glavne lađe, u kojem se nalazi žrtvenik. Sve nas upozoruje, da je absida glavni dio bazilike. Čim stupimo u baziliku, odmah nam pada u oči povišeni žrtvenik, okružen absidom i nadvišen njenim ljušturastim svodom zvanim *concha*. Drugi red stupovlja vodi od ulaza u glavnu lađu do slavoluka, koji nam svojim visokim lukom pušta slobodan pogled na povišenu absidu i žrtvenik. Nad žrtvenikom se diže *ciborium*. Oko žrtvenika, a u polukrugu abside, namještena su (kamena) sjedala. Nasuprot žrtveniku, na krajnjoj točki abside, vode stepenice do katedre, koja je određena za biskupa. To je presbiterij, gdje biskup, okružen čitavim klerom, zajedno s prisutnim svećenicima prikazuje svetu žrtvu. Absida je ograđena ogradom zvanom *cancelli*. Uz ogradu se podižu amboni, s kojih se vjernomu puku čita poslanica i sv. evanđelje. Često je puta trebalo ovaj svećenički prostor proširiti, pa je tako nastala poprečna lađa, koja upravo pred absidom sieče glavnu lađu u obliku križa. Kad se već bila razvila *schola cantorum*, doznačuje se pjevačima posebno ograđeni prostor unutar ograde, koja dieli absidu od crkvene lađe. Široke su i velike plohe zidova glavne lađe često urešene mozaikom, ali i arkadama, koje su bile određene za djevice i gospođe, pa se zato ove arkade zovu *matronaeum*. U svaku su lađu vodila po jedna vrata. Srednja su se i glavna vrata zvala svećenička, desna su bila određena za mužkarce, a lieva za žene.

Osim onih, koji su već primili sv. krst, te su prisustvovali svetim tajnama, pribivali su poučnom

dielu bogoslužja i katehumeni. Ali ove je prije služenja euharistijske tajne đakon odpuštao i oni su se, zajedno s javnim pokornicima, sklonuli u predvorje, zvano *pronaos* ili *narthex*. Kod velikih se crkvâ ovo predvorje u smjeru pokrajnih lađa produžilo u peristil, kojega su arkade na ulazu bile spojene u *propileion*. U sredini se ovog četverokutnog prostora, okružènog arkadama, nalazio zdenac *(cantharus)*, koji je služio vjernicima za pranje ruku prije negoli stupe u crkvu. Berninieve arkade pred crkvom sv. Petra u Rimu nisu drugo nego takav peristil, a one velebne fontane u sredini ovih arkada nisu drugo nego prvotni *cantharus*.

Vanjština je zapadne bazilike posve jednostavna, gotovo neugledna. U Siriji je tehnika više grčka nego rimska, a dojam je često upravo monumentalan. Nutrinja je bogato urešena. Pod je od mramora, koji potječe iz poganskih hramova. Stupovi su također od mramora, a često i od granita. Zidne su plohe urešene mozaikom, isto tako i *arcus triumphalis* i absida, osobito njezina *concha*. Kroz prozore na gornjem dielu glavne i poprečne lađe i na pročelju, te u pokrajnim lađama, prodiralo je u baziliku obilno, ali blago svietlo. Prozori su dolje pravokutni, a gore obli, veliki, obično prekriti tankim mramornim pločama, koje su bile ornamentalno prošupljene. Kroz te je šupljine dolazilo svietlo i čisti zrak. Čitav ures starokršćanske bazilike imade uglavnom slikarski značaj. Jedino se na vratima viđaju skulpture, kao na pr. u S. Sabina. Strop je na zapadu uviek ravan, a na iztoku nalazimo i svod.

Dok je zapad zadržao baziliku i usavršivao je, iztok je sve više volio c e n t r a l n e g r a đ e v i n e. Već su stari Rimljani imali kružne hramove i mauzoleje. Poganski običaj kružnih mauzoleja prihvatili su i kršćani, ali ga nisu primienili samo na zemaljsku smrt, već — puni Pavlova duha — počinju graditi centralne krstionice hoteći time naznačiti, da je ovdje u krstu umro stari čovjek. Sam Konstantin Veliki dao je u Rimu sagraditi dvie vrlo liepe centralne građevine: mauzolej Konstancije s kružnim tlocrtom i krstionicu na Lateranu s osmerokutnim tlocrtom.

Centralne su građevine liepe, veličanstvene i slikovite, ali njihova nutrašnja kompozicija manje odgovara idejnoj strukturi kršćanskog hrama. Zato je Rim doduše pojedine antikne centralne građevine pretvorio u kršćanske crkve (na pr. *Pantheon* i *S. Stephano rotondo*), a i kod nas se na pr. mauzolej cara Diokleciana pretvorio u splitsku katedralu, ali centralnih hramova zapad nije gradio. Iztok voli nasuprot slikovitu veličanstvenost, pa već na prielazu iz 5. u 6. stoljeće podiže centralne hramove. Jedna je od najljepših centralnih crkvâ *San Vitale* u Ravenni, započeta 526. i posvećena 547. Čitava kompozicija, način gradnje i vanjske prilike jasno kažu, da je to djelo kršćanskog iztoka, i to Carigrada. Pod istim je prilikama nastala i milanska crkva San Lorenzo (oko 560.), koja je kasnije nekoliko puta pregrađena.

Već na prvi pogled vidimo, da ovdje vlada drugo vrhovno načelo nego u rimskim bazilikama. U Rimu odmah vidimo, da je absida sa žrtvenikom idejno središte čitavog prostora, a u *San Vitale* se izprva ne možémo snaći. Stvarno središte centralne građevine jest geometrijsko središte tlocrta, t. j. pravilni osmerokutnik s absidom, koja je građevno posve podređena. Nad osmerokutnikom se diže velika kupola, koju nosi 8 velikih pilastera. U središte prodire jako i koncentrično svietlo, dok je absida zavijena u mistični polumrak. Uza svu slikovitost i veličanstvenost ove arhitekture ne možemo se oteti dojmu protivurječja između arhitekture i liturgije: arhitektonsko se središte nalazi izpod kupole, a liturgijsko iza kupole u absidi. To su osjećali i iztočni graditelji, pa su nastojali oko toga, kako bi arhitektonski izrazili, da je absida

liturgijsko središte i u centralnoj građevini s kupolom. U carigradskoj crkvi *sv. Sergija* i *Baka* postigli su dojam, kao da postoji neke vrste srednja lađa, koja vodi do abside. Ali absida je još uviek podređena središnjem prostoru pod kupolom. Uza sve to se graditelji nisu htjeli odreći kupole. Zato su pokušali da absidu i kupolu koordiniraju: za temeljni su tlocrt uzeli četvorinu, koja se na sve strane lukovima proširuje, ali tako, da je konačno čitava crkva u tlocrtu slična bazilici. Vrhunac ovog nastojanja tvori *sv. Sofija* u Carigradu. Čim stupimo u sv. Sofiju, odmah vidimo vrhunce kupole, ali i absidu iza nje. Graditeljima je dakle naoko pošlo za rukom koordinirati liturgijsko središte s arhitektonskim i time je iztočna arhitektura sjajno riešila zadaću, što ju je sebi bila stavila.

Crkvu sv. Sofije u Carigradu sagradili su 532.—537. Anthemios iz Tralleisa i Isidoros iz Mileta na mjestu, gdje je bila crkva, što ju je dao podići Konstantin Veliki u čast Božje Mudrosti. Ta je crkva 532. izgorjela. Na istom je mjestu car Justinian dao podići crkvu sv. Sofije. Ova je nakon potresa 558. obnovljena. Kad su Turci osvojili Carigrad, pretvorili su sv. Sofiju u mošeju, dodali su minarete i premazali mozaike, ali inače nisu dirali u samu zgradu, koja je sve do danas ostala sačuvana.

Srednji viek

U Rimu se još u 11. i 12. stoljeću grade čiste basilike, kako to dokazuje na pr. *S. Clemente*. Isto i kod nas u Dalmaciji. No srednja Italija pod utjecajem Longobarda mienja izvjestne konstruktivne elemente, a time i izgled basilike. Longobardi su u Italiju ponieli različite iztočne elemente, koje na zapadu prvi put susrećemo u Dioklecianovim termama i u Dioklecianovoj palači u Splitu. Osim toga utječe na razvitak crkvene arhitekture u sjevernoj Italiji i Ravenna kao središte iztočno-rimske kulture u Italiji. Kad je Karlo Veliki 774. osvojio longobardsku državu prestaje ovaj utjecaj, jer je Karlo Veliki sve više nastojao oko kulturnog jedinstva s Rimom. On uvodi u svoje veliko carstvo rimsku liturgiju i potiskuje stare »galikanske« bogoštovne obrede. S tim je u vezi, da se u njegovu carstvu uglavnom grade bazilike. Ipak je dvorska kapela u Aachenu centralna građevina, sagrađena po uzoru *San Vitale* u Ravenni. Sve su ovo još uviek traženja prelaznog doba, koje nastoji usavršiti tehničku konstrukciju basilike. Možda je bilo najvažnije pitanje stropa. Bazilike imadu ravan drveni strop. Taj u jednu ruku nije dovoljno trajan, a u drugu je ruku vrlo pogibeljan, jer pruža najbolju hranu možebitnom požaru. Stoga se nastojalo oko toga, kako bi se basilika pokrila trajnijim i sigurnijim stropom. Počelo se upotrebljavati svod. Ali valjkasti ili badnjasti svod ne pritište samo u okomitom pravcu, poput drvenih greda dotadašnjeg drvenog stropa, nego i postrance. Prema

tomu same kolone i relativno slabi zidovi nisu više mogli izdržati ovaj pritisak. Trebalo je izmieniti čitavu konstrukciju i mjesto kolonâ postaviti jače pilastre, a mjesto laganih zidova podići masivne zidove. Kad se unakrste dva valjkasta ili badnjasta svoda, nastaje križni ili unakrstni svod. Njegov se pritisak može svesti na 4 ugla. Unakrstni svod počiva dakle na 4 osnovna pilastra. To se dešava i onda, ako je konstrukcija unakrstnog svoda takva, da ga kao konstruktivni elemenat tvore dva unakrstna rebra. U tlocrtu je ovo polje, omeđeno pilastrima, četvorina. Ona četvorina, u kojoj se ukrštava glavna lađa s poprečnom, postaje jedinicom. Jedna se takva četvorina dodaje prema iztoku, jugu i sjeveru. Iztočna se četvorina zatvara absidom, a južna i sjeverna sačinjavaju poprečnu lađu. Prama zapadu se stavljaju po tri ili četiri ovakove četvorine i one sačinjavaju glavnu lađu. Na tlocrtu pokrajnih lađa vidimo isto takve četvorine, samo su ove po dužini i po širini dva puta manje od osnovnih četvorina, dakle u kvadraturi 4 put manje. Između dva osnovna pilastra glavne lađe nalazi se po jedan manji, koji nosi teret svoda pokrajne lađe. Tako dobivamo u najglavnijim crtama konstrukciju romaničke crkve.

Već se kod basilike moglo opaziti, da je mala basilika, koja je imala služiti kao sastajalište malog broja vjernika u manjem mjestu, u svom tlocrtu mnogo jednostvnija od velike bazilike u biskupskom gradu. To se još više opaža kod romaničkih crkava. Male se seoske crkvice u svom tlocrtu i razporedu znatno razlikuju od velikih biskupskih katedralâ, a ove opet od velikih samostanskih crkvâ. Presbiterij se u većim crkvama često diže nad kriptom, pa je tako još više uzdignut. Presbiterij je odieljen od glavne lađe ogradom, zvanom *Lettner* (od *Lectorium*), s koje se čitalo puku evanđelje. Neriedko imade i poprečna lađa, odnosno svaka pokrajna lađa, svoju manju absidu. U tu se absidu stavlja žrtvenik. Bazilika pozna samo jedan

žrtvenik. U romaničkim se crkvama podižu već brojni žrtvenici. To je posljedica promienjenih prilika i sve većeg poštivanja svetaca, kojima se u čast podižu kapele i oltari. Prvotno je u bazilici bila i u nedjelju samo jedna misa, pa i ondje, gdje je bilo više svećenika. Biskup je koncelebrirao sa čitavim prisutnim klerom, onako, kako to i danas čini kod ređenja novih svećenikâ. No pod kraj I. tisućljeća služili su samostanci, a i drugi svećenici, sv. Misu svaki dan, pa i više puta u isti dan. Time je nastala potreba, da se umnoži broj žrtvenikâ u crkvi. U samostanskim crkvama vidimo, da je oko svetišta podignuta kao neka druga manja absida, zapravo neke vrste galerija, u kojoj se nalaze brojni oltari za privatno služenje sv. Mise. I kripta, u kojoj su se sahranjivali odličnici, dobiva svoj oltar, a isto tako i »zapadni kor« ,koji se podiže na zapadnom kraju glavne lađe. Tu je obično oltar u čast svetačkih moći, koje su se čuvale u toj crkvi. Uz zapadni se kor gradi, povezan s ostalom gradnjom, po jedan ili dva tornja. Između tornjeva se nalazi često bogato urešen glavni ulaz. Ali i poprečne lađe imadu sa sjevera i juga također posebne ulaze. Starog je predvorja pred bazilikom nestalo. Ono više nije bilo ni potrebno, jer više nije bilo katekumena. Nekadašnji se *kantharus* sačuvao još na ulazu u samu crkvu u obliku posude za blagoslovljenu vodu.

Kolone, na kojima kadgod počiva konstrukcija romaničkih crkvâ, samo su još u Italiji i u južnoj Francuzkoj građene po klasičnom uzoru. Inače nailazimo na dosta grube oblike, a kasnije na zavijene, pleterom obavijene i različito ukrašene kolone. Nakon neuspjelog nasljedovanja korintskog kapitela ustalio se kapitel u obliku kocke, dolje zaobljen, gladak, ili bogato ukrašen. Pilastri su u početku sasvim jednostavni, kasnije bivaju razčlanjeni u polukolone i rebraste lukove. Pilastri su označeni i na vanjskom zidu romaničke crkve. Na dnu ih povezuje okolo naokolo osnovni rub, preuzet

od atičkih kolonâ, a na vrhu su *lisene*, t. j. male arkadice u obliku izbočenih lukova, koji nose rub krovišta.

Romanička je crkva dakle od starog vieka preuzela basiliku, pa ju je prema novim prilikama preudesila primjenjujući mnoge nove elemente.

Justinijan je 536. dao pregraditi Konstantinovu basiliku u čast sv. apostolâ u Carigradu. Tako je nastala crkva s tlocrtom u obliku križa, s 5 kupola i s emporama. Crkva sv. Marka u Veneciji (1094.) nadovezuje na Justinijanovu crvu sv. apostolâ u Carigradu. Bizantski je utjecaj u 12. stoljeću bio osobito jak u južnoj Italiji. Tu nastaju u Apuliji i Siciliji crkve, pune bizantsko-arabske razkoši: dvorska kapela u Palermu (1129.—1140.), stolna crkva u Cefalú (1148.) i stolna crkva u Monreale (1170.). Talijanska je romanika doživjela svoj vrhunac u Toskani. U Pisi je tiekom druge polovice 11. pa sve do kraja 12. stoljeća izgrađivana jedinstvena skupina, koju sačinjava stolna crkva, kosi toranj, krstionica i *Campo Santo*. Na stupovima se i kupolama ovih građevina već opaža svladavanje težkih oblika romaničkog doba. To u još većoj mjeri vriedi za krstionicu i za crkvu *San Miniato* u Firenzi.

I u Francuzkoj se osjeća bizantski utjecaj, kako to svjedoči St Front u Periguexu sa tlocrtom u obliku grčkog križa i 5 kupola. Ali sve je to tvrdo i težko. Na tornju se iste stolne crkve jasno vide i oznake novoga stila, koji na kruništu na vrhu tornja podsjeća čak na Pisu. Ali to je, uzpoređeno s Pisom, još vrlo nesigurno. U južnoj se Francuzkoj dosljedno primjenjuje bačvasti svod. Nutrašnjost je u ovim crkvama tamna i težka. Pročelje im je urešeno arkadama i kipovima svetaca, kako to vidimo na pr. na pročelju stolne crkve u Poitiersu.

U Njemačkoj je Karlo Veliki dao sagraditi dvorsku kapelu u Aachenu (796.—804.) po uzoru *San Vitale* u Ravenni. Ali centralni se tlocrt ni u Njemačkoj nije mogao održati. Velike crkve zadržavaju i ovdje tlocrt basilike i dalje ga razvijaju. Najprije dobiva svaka lađa svoju absidu (St. Emmeram u Regensburgu 768.), tako, da se sada grade crkve s tri abside. Tada se dodaje poprečna lađa, ili podzemna kripta, iznad koje se diže svetište sa žrtvenikom. Do svetišta se iz srednje lađe, određene za vjernike, ide stepenicama (St. Georg, Oberzell, Reichenau, krajem 10. stoljeća). Konačno se dodaje na ulazu sa zapadne strane još jedan kor, određen za sv. moći. Nacrt velike samostanske crkve u St. Gallenu oko 830. ujedinjuje već u sebi sve ove novosti. Ali strop je još uviek drven i ravan. Tiekom 11. pa do početka 12. stoljeća razvija se kripta u podzemnu, nizku, presvođenu trobrodnu crkvu na stupovima. Zapadni kor postaje emporom za redovnice i s njim u vezi uvodi se druga, zapadna, poprečna lađa. Tako dobiva tlocrt oblik dvostrukog križa (St. Michael u Hildesheimu). Sve do polovice 12. stoljeća ostaje u Njemačkoj crkveni strop od drva gotovo pravilom, premda su krajem 11. stoljeća stolne crkve u Speieru, Mainzu i Wormsu presvođene. Cistercite prodiru konačno polovicom 12. stoljeća s presvođenim stropom. Pročelje je romaničkih crkava u Njemačkoj često bogato razčlanjeno, a portal duboko profiliran lukovima (Schottenkirche u Regensburgu, druga polovica 12. stoljeća). Najljepši su romanički portal t. zv. zlatna vrata na stolnoj crkvi u Freiburgu i. B. (1235.—1240.).

Kao što romanički slog nadovezuje na basiliku, tako nadovezuje i gotički slog na romanički. Ali gotika unosi u arhitekturu sustavnu primjenu unakrstnog rebrastog svoda, šiljatog luka i podpornja. Svaki je od ovih bitnih elemenata gotičkog graditeljstva postojao već prije. No u sustavnoj i svjestnoj kombinaciji pojavljuju se ova tri elementa arhitektonske konstrukcije pod kraj druge polovice 11. stoljeća u sjevernoj Francuzkoj i proizvode način gradnje, kakav se prije nije mogao ni zamisliti.

Kod unakrstnog je rebrastog svoda pritisak sveden na sama rebra i na pilastre, koji nose rebra. Stoga se rebra i pilastri grade od tesanog kamena. U sredini, gdje se sieku rebra, mora biti umetnut tako velik i težak kamen, da svojim pritiskom prama dolje poveže napetost, koja vlada u rebrima i da onemogući, da se ta napetost razrieši. Jer razriešenje bi ove napetosti značilo razpad samih rebara. Ovakav način gradnje omogućuje da čitavi strop stvarno počiva na unakrstnim rebrima i njihovim nosiocima, pilastrima. Zid, koji se nalazi između pilastera, ne nosi više ništa. Zato može ovaj zid biti sasvim lagan, upravo toliko, da zatvori određeni prostor i da se sam od sebe ne sruši. Isto tako i oni lučni izsječci između unakrstnih rebara samo zatvaraju prostor, a ne nose ništa. Prema tomu mogu i oni biti sasvim lagano građeni. Njihovu težinu nose unakrstna rebra i preko njih pilastri. Pilastri su razčlanjeni i profilirani prema rebrima i šiljatim lukovima, kojih težinu nose.

Često misle neupućeni, da je šiljasti luk bitni znak gotike. To nije sasvim točno. Šiljati se luk javlja već prije na iztoku, onda u Siciliji i južnoj Francuzkoj u građevinama, koje nisu gotičke. Šiljati je luk doista jedna od bitnih značajkâ gotičke arhitekture, ali ne sam za sebe, niti samo kao ukras, nego kao konstruktivni elemenat u zajednici s rebrastim svodom, prenosnim lukovima i podpornjem. Šiljati luk dozvoljava, da se mogu do iste visine svoda presvoditi ne samo kvadratična, nego i pačetvorinska polja u tlocrtu. Time je šiljati luk omogućio, da glavna lađa dobije isto toliko presvođenih polja, kao i pokrajna, dok je to u romaničkom slogu bilo nemoguće. U drugu ruku ne pritište šiljati luk u tolikoj mjeri postrance kao okrugli, nego više prama dolje. Uslied toga mogu gotičke crkve biti znatno više od romaničkih. Sav se pritisak prama dolje prenosi s unakrstnih rebara u svodu i sa šiljastih lukova na pilastre. A sav se pritisak na stranu prenosi preko krova pokrajnih lađa pomoću prenosnih lukova na jake podpornje s izvanje strane pokrajnih lađa.

Svjestno i sustavno povezivanje rebrastog svoda sa šiljatim lukom, prenosnim lukovima i podpornjima omogućuje gradnju visokih crkvâ s tankim zidovima, u koje se po volji mogu umetnuti vrlo veliki prozori, jer ti zidovi nose samo sebe, a strop nosi spomenuta gotička konstrukcija.

Ovaj je arhitektonski sustav primienjen u gotičkim crkvama i na empore, prozore, žrtvenike, svetohranište i uobće na čitav namještaj i ukras. Rebrasti svod, šiljati luk, prenosni lukovi i podpornji samo su okosnica ovog sustava: sve je to obavijeno fialama i ukrašeno tornjićima i križnim ružama na vrhu. Rebrasti svod i šiljati luk poprimaju u kasnoj gotici, osobito u Englezkoj, različite oblike. Tako nastaju svodovi puni najbujnije mašte i čudnih izgleda, te čovjek gotovo i ne vjeruje, da je sve to doista izgrađeno u kamenu i da se ne će srušiti. Ali uza svu tu promjenu oblika nutrašnja konstrukcija ostaje ista.

Ona polutama, koja se opaža u gotičkim crkvama, ne dolazi od same arhitekture, nego od velikih bojadisanih prozora. Prozori su se u gotičkim katedralama upravo zato bojadisali, jer bi radi svoje veličine inače propuštali i odviše svietla.

Gotičke se crkve grade osobito u Francuzkoj, Njemačkoj, Englezkoj. Uza sve pojedinačne razlike zadržaje gotička arhitektura s ovu stranu Alpa svoju konstruktivnu jedinstvenost i tendenciju prama visini. U Italiji se gotika nije nikad mogla uzstaliti. A i one crkve, koje su u Italiji građene gotikom, na prvi se pogled razlikuju od gotičkih crkvâ preko Alpa, jer su građene od mramora i jer ne idu toliko u visinu, koliko u širinu.

Ranoj gotici u Francuzkoj pripada stolna crkva u Parisu (Notre Dame), koja se naslanja na grobnu crkvu francuzkih kraljeva u St. Denisu. Parižka Notre Dame je građena 1163.—1235. Visokoj se gotici mogu pripisati crkve u Chartresu (1199.—1260.),

Reimsu (1213.—1241.) i Amiensu (1218.—1268.), te *Ste Chapelle* u Parisu (1243—1248). Sa stolnom crkvom u Beauvaisu (1225—1272) počinje kasna francuzka gotika, koja se u 14. i 15. st. nastavlja. Kasna gotika postupa s kamenom građom kao da nije od tvrda kamena, a logičnu konstrukciju čitave gradnje sve više zaodieva u nemirne igrarije.

U Njemačku je prenesena gotika iz Lâona (kor stolne crkve u Magdeburgu 1208. i stolna crkva u Limburgu 1220—1235), iz Soissona (Trier 1227 do 1270., St. Elisabeth u Marburgu 1235—1283), iz Amiensa (stolna crkva u Kölnu (1248—1322) i St. Denisa (stolna crkva u Strassburgu 1250—1270). Oko 1300. prekinuta je veza njemačke gotike s francuzkom. Istodobno počinje kasna njemačka gotika. Dok se francuzke gotičke katedrale ističu svojim pročeljima, za njemačku su gotiku osobito značajni tornjevi (jedan u Freiburgu i Ulmu, dva u Magdeburgu, Regensburgu i Kölnu). U iztočnoj se Njemačkoj kod gradnje gotičkih crkava upotrebljava već od druge polovice 13. st. umjesto kamena i pečena cigla (Brandenburg i Danzig).

Iz Francuzke prenesena je gotika u Englezku, Španiju i Italiju. Ali u svakoj se od ovih zemalja drugačije razvila.

U Englezkoj su gotičke crkve vrlo dugačke, a uzke i nisu visoke. U sredini imadu jednu ili dvie poprečne lađe. Razlikuju se tri razvojna stupnja englezke gotike: *Lancet* (1190—1245), *Decorated* (1245—1390) i *Perpendicular* (1390—1560). Kao primjer za trospratni *Lancet* može služiti kor u Canterbury (1185). Za *Decorated* su značajni zvjezdasti i lepezasti svodovi (Westminster 1245), a za *Perpendicular* (Winchester 1993.) okomita crta, u kojoj stupovi dosižu do stropa i t. zv. *Tudor* — luk.

U Španiji su francuzki graditelji podigli gotičke katedrale u Burgosu 1221, Toledu 1227, u Leonu. Domaćem su duhu više prijale vanredno bogato urešene crkve u Sevilli (1403), Salamanki (1509 do 1560), Segovii (1522—1590) i Granadi (1521).

Bogati je ures ovih crkava mješavina gotike, maurskog stila i renesanse. U španjolskim je crkvama po sredini podignuta *Capilla mayor* za žrtvenik i *Coro* za kler. Tu se, u velikoj visini, odvija bogoslužje, a da puk ne vidi i gotovo i ne čuje šta se zbiva kod žrtvenika.

U Italiju su gotiku prenieli najprije cisterciti (Fossanuova 1187—1208), a zatim franjevci (*Sta Croce* u Firenci 1294—1330). Talijanska je gotika u zbilji sasvim »negotička«. Umjesto u vis, ona se širi na zemlji. Pokrajne su lađe visoke i time postaju suvišnima prenosni lukovi i podpornji. Umjesto konstruktivnih elemenata naglašuje se mramornom prevlakom slikovitost. Osobito su pažnju posvećivali u Italiji slikovitim gotičkim pročeljima. Kao primjer mogu služiti pročelje u Sieni (1284), Orvieto (1290), Milano (1387) i *Certosa di Pavia* (1396).

Novi viek

Prve renesansne građevine nastaju u Italiji, kao što je Italija domovina i pravo tlo renesanse uobće. Naprama romaničkom i gotičkom stilu renesansa je nešto sasvim novo. Renesansa ne nastavlja tamo, gdje je započela ili dovršila romanika ili gotika, nego se obraća klasičnoj antiki, i od nje uzima i konstrukciju i konstruktivne dielove i ures. Dok je najveći dio romaničkih i gotičkih graditelja, kao i umjetnika uobće, ostao nepoznat, renesansu u graditeljstvu označuju imena velikih graditeljâ, koji znadu biti ujedno i slikari i kipari, pa i pjesnici. Romanika je, a osobito gotika, gradila u prvom redu crkve, a tek u drugom redu svjetovne palače. Renesansa gradi u prvom redu palače svjetovnih knezova, a tek u drugom redu crkve. Razumije se samo po sebi, da je ova značajka renesanse u znatnoj mjeri utjecala na način gradnje i onda, kad su majstori renesanse gradili crkve. Renesansne su crkve građene više kao palače nego kao hram, gledan gotičkim očima.

Izhodište je i središte r a n e r e n e s a n s e u graditeljstvu Brunelleschieva kupola na stolnoj crkvi u Firenze. Firentinska je stolna crkva započeta 1294. u romaničkom slogu. Kupola je široka 41 m. Ona počiva na osmerokutu, s kojega vodi u vis 8 rebara u šiljatom luku. Ali ova se rebra izvana ne sastaju, nego podržavaju osmerokutnu lanternu na vrhu kupole. Brunelleschi je ovu kupolu gradio 1420./34. po uzoru kupole na rimskom Pantheonu. U Firenzi je Brunelleschi izgradio *Cappella Pazzi*, gdje sa svake strane pročelja počiva po jedan arhitrav na tri kolone s korintskim kapitelima. U sredini se nad ovim arhitravima podiže visoki arhivolt kao ulaz u predvorje. Glavna lađa Brunelleschieva *San Lorenzo* u Firenzi podsjeća na stare basilike s klasičnim kolonama i arhivoltom, a nad pokrajnim se lađama podižu kupole. Uz Brunelleschia valja kao osnivača rano-renesansnog graditeljstva spomenuti i Albertia (1404./72.). Alberti je gotičku crkvu *San Francesco* u Rimini pretvorio u renesansnu time, što joj je pročelje dao izraditi kao neke vrste antikni slavoluk, a sa strane je zidove providio oblim lukovima i stupovljem. U *S. Maria* u Firenzi postavio je Alberti prvi put sa svake strane pročelja glavne lađe, koje je više od pročelja pokrajnih lađa, sliepe volute, da time prekrije pogled na etažno razcjepkano krovište.

S Bramanteom (1444./1514.) počinje v i s o k a r e n e s a n s a u graditeljstvu (1500./28.). Nakon izgradnje crkve *S. Maria delle Grazie* u Milanu polazi Bramante u Rim i tamo gradi *Cancelleriu*, pa *Tempietto* u dvorištu *San Pietro in Montorio* s okruglom kolonadom. Na toj kolonadi počiva okrugli arhitrav i galerija, a nad ovom se, nad samim malim hramom, podiže kupola. U Rimu je Bramante izradio i nacrt za najveću crkvu svieta, sv. Petar na Vatikanu. Uz ogromne dimenzije odlikuje se ovaj nacrt klasičnim proporcijama, tlocrtom u obliku grčkog križa i kupolom nad stjecištem jednakih križnih stranica. Ovaj je tlocrt i nacrt kasnije izmienjen. Kupolu je podigao Michelangelo (1547.—1564.), koji se može smatrati glavnim predstavnikom k a s n e r e n e s a n s e. Kupola sv. Petra počiva na 4 golema pilastra. Glavna je lađa presvođena jednostavnim oblim svodom, kojega se pritisak prenosi na velike pilastre. Ovi su izvana bogato obloženi mramorom i djelomice kanelirani. Glavni je žrtvenik s konfesijom sv. Petra točno izpod kupole. Time je uzsklađena centralna gradnja s liturgijskim shvaćanjem. Kor se nalazi iza cibo-

rija. I bez obzira na sjaj i bogatstvo, kojim je urešena crkva sv. Petra, po svojoj samoj konstrukciji pruža ona dojam više jedne representativne palače ili dvorane, nego crkve. Pokrajni su oltari smješteni u pokrajnim kapelama i ne smetaju cjelokupni jedinstveni dojam glavne lađe i svetišta. Rimska isusovačka crkva *Il Gesù* služi kao uzor mnogim kasnijim isusovačkim crkvama. Nacrt je izradio Michelangelov učenik G. B. Vignola. Kad je usred gradnje 1573. Vignola umro, nastavio je i dovršio gradnju ove crkve Vignolin učenik *Giacomo della Porta*. Tlocrt je izrađen u obliku latinskog križa. Nad stjecištem se križnih greda podiže kupola, koju pomoću pandantifa nose jaki pilastri. Glavni je žrtvenik pomaknut u dno apside. Poprečna se lađa gotovo i ne vidi iz glavne, a pokrajne su lađe zakržljale, jer se sastoje samo od kapela i oltara. Poprečna je lađa zajedno s oltarima u pokrajnim kapelama određena više za posebničku pobožnost, a glavna ima obuhvatiti skup vjernika kod svečanog bogoslužja i propovijedi. Najčišće »klasične« crkve gradi Palladio: *S. Giorgio* i *Il Redentore* u Veneciji 1577.

Vignola, Giacomo della Porta i Palladio spadaju još u kasnu renesansu, koja s Madernom i Berniniem prelazi u b a r o k. Maderna je 1614. dovršio produženje crkve sv. Petra u Rimu. Tako je umjesto Bramanteova grčkog križa u tlocrtu sv. Petra nastao latinski križ. Produženje je iznosilo čitavih 50 m. Maderna je izgradio i veliko predvorje crkve sv. Petra, a Bernini je 1655./7. podigao veličanstvenu kolonadu pred crkvom. Berniniev takmac Francesco Borromini (1599.—1667.) gradi u Rimu *S. Carlo alle quatro fontane* i *S. Agnese su piazza Navona*. Borromini prelama i zavija arhitektonske crte ostavljajući ravnu crtu samo još tamo, gdje ni njegova fantazija nije mogla pronaći kako bi se mogla primieniti jedna krivulja, kao na pr. kod vratiju i kod donjeg diela prozora. Borrominiev učenik Isusovac Andrea Pozzo (1642.—1709.) slika

u *St. Ignazio* u Rimu na presvođenom stropu glavne lađe i u kupoli triumf sv. Ignacija Lojole usred umjetne arhitekture u vještačkoj perspektivi. Barokna arhitektura 17. stoljeća u Italiji vrlo je nemirna. Svaka se i najmanja ploha bogato ukrasuje, bez obzira na to, da se time prekrivaju arhitektonski oblici stvarne konstrukcije i da oko nema gdje da počine. Pročelje je bogato urešeno i nema nutrašnje veze s arhitektonskom konstrukcijom. Tek u 18. stoljeću smiruje se barokna arhitektura u Italiji i stvara opet doista monumentalna djela, kao na pr. Alessandro Galilei 1735. novo pročelje *S. Giovanni in Laterano* u Rimu.

Kao što Italija nije bila podesno tlo za gotiku, tako se i renesansa tek polako mogla udomiti izvan Italije. Najprije je renesansna arhitektura prešla preko Alpa u Francuzku. Onamo je Karlo VIII. 1495. pozvao 22 talijanska umjetnika. Izvan Italije gradi renesansa u početku uglavnom samo palače svjetovnih knezova i moćnika. U Francuzkoj, kao i u Njemačkoj, ostaje kod crkvenih građevina uglavnom još gotička konstrukcija, a renesansni su oblici samo neko »moderno« odielo stare gradnje. U Španiji gradi renesansa 1563. *Escorial*, pa stolne crkve u Zaragossi i Valladolidu. U Englezkoj nastaje polovicom 16. stoljeća t. zv. Elizabet-stil, neka mješavina gotike i renesanse. Srednja i sjeverna Europa ostaje tiekom 16. stoljeća još uviek uglavnom kod gotike, premda je ta gotika već oslabila i prožeta renesansnim uresnim oblicima. Ipak su Isusovci 1597. u Münchenu sagradili *St. Michael* po uzoru *Il Gesù* u Rimu. Nutrašnjost *St. Michaela* odgovara zahtjevima tadašnjeg ukusa, ali i danas još djeluje monumentalno i skladno. Tridesetgodišnji je rat spriečio svaku veću umjetničku djelatnost u srednjoj Europi. No 1680.—1750. nastupa razdoblje južno-njemačkog i austrijskog baroka, koji je gradio osobito mnogo redovničkih crkvi. Ove se gradnje od talijanskog baroka razli-

kuju osobito time, što idu mnogo, više u visinu, kao na pr. crkva posvećena sv. Karlu Boromejskom u Beču, što ju je gradio Bernhard Fischer von Erlach (1723.). Najprije podižu barokne crkve u južnoj Njemačkoj i Austriji talijanski graditelji, pa i čitave njihove porodice *(Carlone)*, a zatim već i njemački majstori. Osim Bernharda Fischera von Erlach (Sv. Karlo u Beču) spominjemo Jakoba Prandauera († 1726.), koji je sagradio *Stift Melk* na Dunavu i Baltasara Neumanna (1687.—1758.), koji je sagradio *Schönbornkapelle* u stolnoj crkvi u Würzburgu, *Käppelle* kod Würzburga i proštenjarsku crkvu *Vierzehnheiligen*. U 17. stoljeću grade se u Njemačkoj crkve po uzoru Rima. Tako na pr. theatinska dvorska crkva sv. Kajetana u Münchenu (1661.—1675.) i stolna crkva u Salzburgu (1628.).

Oko 1720. počinje na njemačko graditeljstvo utjecati Paris. Franjo Cuvillies daje oblik uređenju već spomenutoj *Cajetanhofskirche* u Münchenu a pomaže mu Joseph Effner iz Münchena, koji je učio u Parisu († 1745.). Krajem 17. stoljeća počinje Francuzka preuzimati vodeće mjesto u graditeljstvu. Ali kao uzori ne služe crkve, koje nastaju za Ljudevita XIV., regenta Filipa i Ljudevita XV. (1735.—1770.), nego razkošni dvorovi i palače, kao što je palača markize de Rambouillet, Louvre, Versailles, te razni dvorci, nazvani: *Eremitage, Solitude, Sansouci, Monrepos*. Barok Ljudevita XIV. i rokoko Ljudevita XV. postaju u dvorovima i velikim europskim gradovima velikom modom, koja se od spomenutih profanih građevina prenosi i na crkve. Doba t. zv. r o k o k o a mogli bismo najbolje tako označiti, da u graditeljstvu nije više važno pitanje konstrukcije, nego je jedino važno, da se svako mjesto i svaka ploha što više natrpa krivuljastim i nemirnim ukrasima, koji podpuno zakrivaju konstrukciju. Tako postupa theatinac Guarini (1624.—1683.) u Messini i Turinu, tako Churriguera u Španiji (kor katedrale u Toledo i Granada, sakristija kartuzije u Granadi).

Već se graditelj crkve sv. Karla Boromejskog u Beču, Bernhard Fischer von Erlach († 1723.) od odviše nemirnih baroknih oblika djelomice opet obratio klasičnim oblicima, kako to vidimo na pr. na predvorju crkve sv. Karla u Beču. No tek u kasnom 18. st. nastaju izrazito k l a s i c i s t i č k e crkve u Njemačkoj. One uzimlju kao uzor Panteon u Rimu. To je na pr. *St. Hedwig* u Berlinu i *St. Blasien* u Schwarzwaldu. U Francuzkoj je klasicizam prodro za Ljudevita XVI. i održao se i za Napoleona. Vignon gradi u Parisu crkvu sv. Magdalene 1766. do 1828., posve po uzoru rimskih, odnosno grčkih hramova. Ovaj hladni i ukočeni stil, bez osjećaja, nije drugo nego reakcija na odveć veliku živahnost i osjećajnost baroka i rokokoa. Ali ta je reakcija bila odveć jaka i nije mogla stvoriti ma i samo osnov za daljni razvitak. Tako je u 19. stoljeću nestalo klasicizma. I tad se jedni vraćaju gotici, drugi renesansi i baroku, treći romanici i bizantskom slogu. No sve to nije drugo, nego više ili manje loša kopija. Devetnaesto stoljeće nije bilo kadro ni da samo nešto stvori u arhitekturi, ni da dobro kopira.

Podkraj 19. stoljeća javlja se *moderna* sa zahtjevom pravilne obradbe građevnog materiala. *Secesija* je stvorila dosta svjetovnih građevina, ali gotovo nijednu crkvu. Istodobno dolazi i P. Desiderius Lenz O. S. B. sa zahtjevom podpune hieratičnosti. B e u r o n c i grade kapelicu sv. Maura, ali im veće crkve ne uspievaju. Iza svjetskog rata sve se više upotrebljava u profanom graditeljstvu a r m i r a n i b e t o n, pa se ovaj način gradnje počeo primjenjivati i u crkvenom graditeljstvu. Tako je nastao zahtjev »stvarnosti«, koji kod betonske gradnje uključuje sasvim gladke velike plohe, bez ikakva uresa, osim oplate ili slikarstva. Zidovi počivaju na relativno slabim stupovima. Ovakve su gradnje prikladne za nove dielove velikih gradova, koji se izgrađuju ovim načinom. Budućnost će pokazati, da li betonska gradnja u sebi

krije one mogućnosti, koje je Viollet le Duc (1814./79.) predviđao za željeznu konstrukciju. Župna crkva sv. Duha u Riederwald — Frankfurt a. M. izgrađena je kosturom od ocjeli u vezi s triolkamenom. Kao primjer gradnje u armiranom betonu navodimo crkvu Notre Dame du Raincy, što su je 1923. sagradili August i Gustav Perret. Benediktinac Dom Paul Bellot gradi u Nizozemskoj crkve od raznobojnih i jednobojnih opeka, koje podsjećaju na iztočne i maurske građevine (Noordhoek) ili na gotiku (Oosterhoul). Drugi i danas još imitiraju gotiku i druge stilove. Jednom rieči: naše doba nema s v o g a stila, ono još nije našlo vlastiti arhitektonski oblik, kojim bi se gradile kršćanske crkve 20. stoljeća. Svjetovna je arhitektura prilagodila svoj način gradnje armiranom betonu i time se znatno udaljila od modernog ekspresionizma u slikarstvu i kiparstvu. Moderna je betonska arhitektura obilježena »stvarnošću« betonske gradnje, koja je sasvim tvarne prirode. Slikarski i kiparski ekspresionizam počiva, nasuprot, na posve oprečnim predpostavkama, koje idu za izrazom duševnosti. Tako je ovaj nesklad moderne arhitekture s jedne strane i modernog slikarstva i kiparstva s druge posljedica nesklada, koji vlada u duši čovjeka današnjice.

CRKVENO SLIKARSTVO

Kršćansko slikarstvo

Slikarstvo ne prikazuje stvari kakve jesu, oble i uglate, u trodimenzionalnom prostoru, nego ih prikazuje planimetrijski, plošno, ali ipak tako, da imamo iluziju trodimenzionalnosti. Slikar može u mnogo većem stupnju od kipara dovesti osobu, stvar ili pojavu u vezu i odnos prama ostalom svietu. Slikarska građa nije odporna poput kiparske, nego je podpuno podatna. Kipar se često odriče prirodne boje, a slikar se mora odreći prirodnog trodimenzionalnog oblika i prostora, pa stvara umjetni prostor i iluziju trodimenzionalnosti. Prostorno se djelovanje na naše oko, izraženo kistom, bojom ili crtežom, očituje osobito u izvjestnim promjenama tjelesnih crtâ i oblikâ, njihova skraćenja i međusobnog pomaknuća, što ih prouzrokuje različita udaljenost od našeg oka. Ovu iluziju trodimenzijalnog prostora na dvodimenzionalnoj plohi zovemo linearnom perspektivom. Uz perspektivu osnovni je zakon slikarstva i konposicija, koja daje svim osobama i stvarima na slici jedinstveni organički vez. Zakoni su perspektive i konposicije u tolikoj mjeri bitni slikarskoj umjetnosti, da im je u izvjestnim granicama podložno i t. zv. monumentalno slikarstvo, kao i relief, a donekle i skulpturna skupina. Monumentalno bismo slikarstvo mogli nazvati slikanom skulpturom, a relief bi se mogao zvati skulpturnim slikarstvom.

Slikar se služi plohom, crtom, bojom i svietlom kao izražajnim sredstvima svoje umjetnosti. Monumentalno slikarstvo više naglašava crtu i široku

plošnost osnovnih boja bez znatnijih niansa. Slobodna je slika, jer nije vezana na strogu arhitektonsku okolinu, mekanija u crti i bogatija u boji. Izmjenom svietla i sjene, t. zv. šatiranjem, postizava se iluzija trodimenzionalnosti, svjetlost slike i različiti svjetlostni efekti. *Chiaroscuro* zovemo prodiranje tame u svietlo i obratno. Kod Corregia su i sjene toliko svietle, da čine topao utisak. Kod Rembrandta zapažamo i u najtamnijem dielu slike toliko svietla i toliko pojedinosti, da su se oduviek i umjetnici i publika divili ovoj virtuoznosti. *Sfumato* zaodieva pojave u tople sjene i time im oduzimlje jasne i oštre crte, kako to vidimo kod Murilla.

I boja i svietlo i crtež podložni su zakonu zračne perspektive, jer ih naše oko drugačije vidi iz različitih daljina. Promjena boje u daljini nastaje uslied naslage zraka. Što je predmet bliži, to je tamniji i oštriji u svojim konturama, a što je više udaljen od našeg oka, to je svjetliji i konture su mu mekanije.

Ni boja ni svietlo ni crtež nisu cilj, nego samo izražajno sredstvo slikarevo. Isto vriedi i za perspektivu. Studije i skice mogu sebi postavili za cilj rješavanje pojedinih kolorističkih, svjetlostnih i perspektivnih problema i efekata. Ali kod gotove slike to nije glavno. A ako jest glavno, tada se može govoriti više o virtuoznosti nego o umjetnosti. Jer slikarstvo je još u mnogo većoj mjeri od kiparstva pragmatično, t. j. ono svojim izražajnim sredstvima prikazuje jedan čin ili radnju. Da se taj čin ili radnja što bolje i ljepše prikaže, tomu služi i crtež i boja i svietlo i perspektiva. Velika je prednost slikarstva naprama kiparstvu u tomu, što slikarstvo može svojim izražajnim sredstvima prikazati najrazličitije pokrete čitavog tiela, odjeće, izraz lica i očiju. A i na težu se ne treba slikar kod svog rada obazirati, jer laganu boju nanosi kistom na drvo ili platno, te ne mora, poput kipara, biti u brizi, kako će njegove figure »stajati«.

Svaka slika ima stalnu udaljenost, s koje se najbolje vidi i gdje su dobro razmješteni i sredina slike i pozadina i prednji dielovi. Prema veličini slike i prema udaljenosti, iz koje najbolje djeluje (obično dvostruka visina slike) još puni utisak svake pojedinosti, treba da bude i točnost tehničke izradbe. Mali kabineti, koji se gledaju iz najveće blizine, zahtievaju finu tehniku do u najsitnije pojedinosti. Veće slike, koje se promatraju iz daljine od 4 do 5 metara, ne traže takovih potanko izrađenih pojedinosti. Monumentalno slikarstvo, koje djeluje svojom cjelinom iz veće udaljenosti, treba da bude plošno, širokih boja i poteza, bez suvišnih pojedinosti, koje i onako ne mogu biti zapažene.

Prema tomu, od čega se sastoji ploha, na koju slikar prenosi boju, i kakova je sastavina upotrebljenih boja, razlikujemo monumentalno ili zidno slikarstvo od slikarstva na drvu, na platnu, na staklu, u emailu i na papiru ili pergameni (sitnoslikarstvo).

Monumentalno slikarstvo izpunja slikama velike plohe na zidovima, u absidama i kupolama crkve i uobće velikih javnih zgrada. Velike plohe, koje djeluju samo iz daljine, traže jednostavnost konposicije, široke plošne boje i jasnoću crteža. Monumentalno se slikarstvo obično služi ovim tehnikama: *tempera, al fresco,* uljem i mozaikom.

1) *Tempera* znači miešanje suhih mineralnih boja s prikladnom tekućinom i prenošenje ovih boja na suhi zid, koji je premazan vapnom ili gipsom. Ova je tehnika laka i brza, a boje ne bliede.

2) *Al fresco*, kako samo ime kaže, slika se na još svježe vapno, kojim je presvučen zid. *Al fresco*-slike su jedno sa zidom. Veće izpravljanje je nemoguće, osim da se slikana partija odere sa zida. *Al fresco*-slikanje zahtieva veliku spremu, spretnost i sigurnost u radu. To je monumentalna i trajna tehnika.

3) Vrlo kasno se počelo na zidovima slikati uljem, ali ta se tehnika nije održala, jer boje pomalo bliede i odliepljuju se od zida.

4) Mozaik je najmonumentalnija slikarska tehnika. Raznobojni se kamečci i glineni ili stakleni klinčići

utiskuju u smjesu od mramornog praška i vapna, kojim je presvučen zid. Dobro su izrađeni mozaici trajni i nerazorivi. Zlatom presvučeni klinčići, a i sve ostale boje, ljeskaju se u mirnom sjaju, što ga može proizvesti samo ova tehnika. Mozaikom se služe umjetnici osobito na jugu i iztoku, a na sjeveru znatno manje. U crkvi sv. Petra i oltarne slike izrađene su u mozaiku. Ali time je mozaik zapravo prestao biti ono što jest, jer ovim prenošenjem s monumentalnog slikarstva na »slikovite« konposicije renesansnih i baroknih slikara gubi mozaik svoju monumentalnost. I najbolji slikari, koji nisu upućeni u tu tajnu, ne vjeruju izprva da su oltarne slike u crkvi sv. Petra rađene u mozaiku, jer su rađene velikom virtuoznošću. Ali to je samo virtuoznost i ništa više.

Slike na drvu, kovini, slonovoj kosti, platnu ili koži ne djeluju onako monumentalno poput slika naslikanih izravno na zidu. Ploča se najprije presvuče laganom naslagom krede, a tada se slika tempera-tehnikom ili uljem. Osobito je omiljela uljena boja radi svog sjaja i bogate skale boja.

Akvareli i pasteli radi svoje netrajnosti ne dolaze u obzir kod crkvene umjetnosti, osim kao skice i kartoni.

Kršćansko je slikarstvo u katakombama već krajem 1. stoljeća izrazito sepulkralno-simboličkog značaja. Od tadašnjeg je profanog slikarstva preuzelo tehniku i dekoraciju. Ali sadržaj je nov, kršćanski, pa i onda, kad nastupa pod mitologijskom koprenom. U starokršćanskom je slikarstvu u katakombama naglašen upravo sadržaj, koji se odnosi na život u Kristu iza tjelesne smrti. Sve je drugo samo simbol, uvjetovan u jednu ruku tadašnjim kulturnim stanjem, a u drugu opet kao posljedak *disciplina arcani.*

Slikarstvo u katakombama, povezano uz grob i prekogrobni život, treba jasno lučiti od slikarstva u kršćanskim basilikama iza Konstantina Velikog. Ne možda zato, jer bi slikarstvo u katakombama bilo

više posebničkog značaja od slikarstva u basilikama, nego zato, jer je cilj slikarskog uresa u katakombama drugačiji od cilja slikarskog uresa u basilikama. U katakombama imadu slike izrazito eshatoložko-parenetsku svrhu, kako je to u skladu s izrazito sepulkralnim značajem tih slika. U basilikama imadu slike nasuprot izrazito didaktičku svrhu. Didaktičnu svrhu zadržaje crkveno slikarstvo počevši od 4. stoljeća sve do u kasni srednji viek. Didaktičnu je funkciju svetih slika naglasio i tridentski crkveni sabor u svom zaključku o svetim slikama: »... prizori iz poviesti našega spasenja, naslikani ili drugačije prikazani, poučavaju puk i utvrđuju ga u tome, da se sjeća glavnih istina vjere i da ih brižno opetuje ...«

Kad je dakle Crkva uvela slikarstvo u katakombe i u hramove, nisu je pri tom vodili nikakvi artistički razlozi, nego sasvim triezna i praktična stvarnost. Prvi su kršćani u slikarskom uresu u katakombama nalazili vjersku utjehu, a u slikama u basilikama vjersku pouku. U jednom je i u drugom slučaju kršćansko slikarstvo bilo simbolično. Glavno je bio sadržaj, koji je trebalo prikazati. Sve je ostalo bilo samo sredstvo, kako da se prikladnim načinom izrazi taj sadržaj. Dakle neke vrsti ekspresionizam. Tako je to ostalo sve do 13. i 14. stoljeća. Oko 1400. dotadanji simboli dobivaju i naglasuju i svoju vlastitu vriednost i sada počinje dualizam sadržaja i oblika. Crkva ostaje i dalje dosljedna i neprestano naglasuje, da joj je stalo u prvom redu do sadržaja. Ali umjetnici traže u prvom redu formu. Dotle, dok su se umjetnici uglavnom kretali unutar uzstaljenih ikonografijskih oblikâ, bilo je to vrlo koristno, jer se kršćanska ikonografija neprestano razvijala. Ali čim umjetnik ostavi sigurno tlo uzstaljenih ikonografijskih oblikâ i stvara, već prema svom vlastitom shvaćanju i ukusu, »neobične slike« u smislu can. 1279. crkvenog zakonika, tada dolazi do sukoba između crkvenog shvaćanja i između onog gledanja,

koje je vlastito umjetniku kao takvom, a osobito modernom umjetniku. Jer kolikogod Crkva dopuštala slobode u formalno-umjetničkom pogledu, ona se ne može odreći zahtjeva, da slike u crkvama daju vjersku utjehu, pobudu i pouku, pa da zato po svom sadržaju ne smiju biti protivne vjerskoj nauci i ćudoređu. I kolikogod umjetnik naglašavao svoju slobodu u formalnom pogledu, u zbilji ne će moći Crkvi poreći pravo, da kod svetih slika ne traži u prvom redu lartpourlarstističko rješavanje formalno-slikarskih problema, nego pravovjerni vjerski sadržaj, prikladno izražen umjetničkim oblikom. Koji će to oblik biti, to ovisi o samom umjetniku i o vremenu i kraju, u kojem umjetnik živi i radi. Crkva, uobće govoreći, ne ulazi u ova stilska pitanja, doklegod umjetnik vjerske istine izražava jezikom, koji je dostojan kuće Gospodnje i koji je razumljiv vjernicima.

U slikarstvu možemo razlikovati dva osnovna shvaćanja, koja su poznata pod imenom naturalizma i idealizma. Naturalizam ide za tim, da prikaže pojave, stvari, osobe i događaje onako, kakvi jesu u prirodi. Umjetnici, koji su se priključili ovoj struji, smatraju svojim vrhovnim ciljem nasljedovanje prirode i njezino prikazivanje onakvom, kakva uistinu jest. Pri tom se često zaustavljaju upravo na onomu, što je najružnije. Upravo protivno hoće postići ona struja, koju zovemo idealizmom. Idealizam nesamo da ne smatra nasljedovanje prirode i prirodnih pojavnih oblika svojim vrhovnim ciljem, nego iz umjetnosti izključuje nesavršene i ružne prirodne pojavne oblike, osim u svrhu, da se to jače iztakne ono, što je liepo, savršeno i plemenito. Budući da su prirodni pojavni oblici samo riedko dostigli stepen savršenosti, umjetnici, koji su se priključili idealističkom shvaćanju umjetnosti, »idealiziraju« prirodu. To će reći: oni usavršuju prirodne pojavne oblike i daju im dublji duševni smisao i ljepšu vanjštinu. Idealizam se ne zaustavlja kod zbiljskih pojedinosti, nego traži i daje ono, što je zajedničko,

tipičko. Pri tom se često služi »stilizacijom«, kako to vidimo već kod Egipćana i kod Beuronaca.

Naturalizam, tjeran do krajnosti, vodi do impresionizma. Umjetnik na kraju krajeva ne želi — a i ne može biti — objektiv svjetlopisne kamere. Zato je umjetnicima doskora dojadilo sliepo nasljedovati prirodu, kakva u zbilji jest, pa su je počeli prikazivati onakvom, kakva se njima pričinja, kako se njih časovito doimlje. Od toga i ime ovoj struji: impresionizam. Premda je izhodištna točka i kod naturalizma i kod impresionizma zapravo ista, jer obje struje žele naprosto prikazati ono, što vani postoji, ipak je naturalistička slika istog predmeta sasvim drugačija od impresionističke. Naturalista slika odnosni predmet ili osobu onakvima, kakvi u zbilji jesu, sa svim pojedinostima, dok impresionista slika sve to onako, kako to on vidi u cjelini, bez obzira na pojedinosti.

I idealizam ima svoju krajnost. To je t. zv. ekspresionizam. Idealizam ide za tim, da prikaže »idealno« utjelovljenje duševnog sadržaja. Ekspresionizam ide još mnogo dalje. Bez obzira na svaki prirodni oblik vidljive zbilje izražava ekspresionizam samo bitnost svake pojave. Tu odpadaju nesamo sve pojedinosti, nego i svi obziri anatomski točnog crteža, prirodne boje, oblika, osvjetljenja. Idealizam »idealizira«, usavršuje prirodne oblike i pojave, a ekspresionizam prelazi preko svih prirodnih oblika i pojava i daje samo izražaj bitnosti svega.

Tako se naturalizam razvija u impresionizam, a idealizam u ekspresionizam. I kako su god idealizam i naturalizam oprečne umjetničke struje, tako se njihove krajnosti u jednoj bitnoj točki dodiruju. Jer kao što impresionizam ne nasljeduje prirodnih oblikâ, kakvi u zbilji jesu, nego ih prikazuje onakvima, kako se časovito d o i m l j u umjetnika, tako se i ekspresionizam ne obazire na slučajne prirodne oblike, nego izražava samo ono, što umjetnik m i s l i da spada na bitnost onoga, što o n vidi ili hoće izraziti. Na taj način unosi i impresionizam i ekspre-

sionizam u umjetnost jednu čisto subjektivističku crtu, koja se udaljuje od objektivne zbilje.

Već smo vidjeli, da se kršćansko slikarstvo, nakon svojih prvih početaka, koji su možda bili čisto dekorativni, oko god. 100. u katakombama pojavljuje u obliku, koji bismo mogli nazvati ekspresionističkim. U bazilikama preotimlje mah idealizam, koji se oko god. 600. ukrućuje u stilizaciji bizantske sheme. U doba romanike zamjenjuje bizantsku shemu novi idealistički stil. Gotika se vraća oplemenjenoj prirodi, ali uvodi stilizaciju, koja je u skladu s gotičkom arhitekturom. Kad je ova stilizacija prevršila mjeru, prelazi gotika u naturalizam. Isto se dešava nakon polaganog prielaza i u Italiji, gdje renesansa zamjenjuje bizantsku shemu. Leonardo da Vinci i Rafael Santi idealiziraju, a Massaccio i Mantegna uvode naturalizam. Michelangelo bi danas bio ekspresionista, a Rembrandt impresionista. Overbeck i njegovi Nazarenci vraćaju se u doba prije Rafaela, jer im je Rafael odviše naturalističan. O. Desiderije Lenz O. S. B. uvodi stilizaciju, koju označuje njegov kanon tjelesnih oblikâ, bojâ i razmjerâ. Tako se u crkvenom slikarstvu na temelju zakona o umornosti i zamjenjivanju jedne krajnosti drugom izmjenjuju nesamo stilovi u običnom smislu te rieči, nego još i više: naturalizam, impresionizam, idealizam i ekspresionizam. Ovo je strujanje do u novije vrieme bilo samo utakmica naturalizma i idealizma, dok su impresionizam i ekspresionizam, kao sviestne struje i razrađene teorije, novijeg datuma. Od 19. st. amo vrlo je obična pojava, osim toga, još i eklekticizam, koji mieša umjetničke stilove i strujanja, te od svakoga uzima ono, što mu se sviđa. Ako slikar imade talenta i ako je savjestno radio, dadu se ovakve slike još podnieti. Ali puko kopiranje gotike, renesanse ili baroka stvara pseudogotičke, pseudorenesansne ili pseudobarokne slike. Ovakve su slike nepodnosive. Jer umjetnost je u svakom slučaju stvaranje iz dubine duše, a ne imitacija vanjskih oblikâ.

Starokršćansko doba

Bit će, da su kršćani u apostolsko doba izbjegavali svako zorno prikazivanje Božanstva. No što je više Grkâ i Rimljanâ pridolazilo u Crkvu, to je jače, premda neopazice, prodirao utjecaj grčkorimskog duha. Drugim riečima: kršćansko slikarstvo (i kiparstvo) prirodna je posljedica pokrštenja Grka i Rimljana. Ipak je kroz prva tri stoljeća, a djelomice još i kasnije, strah pred idololatrijom, kojom su prvi kršćani bili odasvud okruženi, te *disciplina arcani,* nalagala veliku umjerenost i oprez. Strah je pred idololatrijom još 306. bio u Španiji tolik, da je sinoda u Elviri odredila, da se na crkvenim zidovima ne stavljaju slike, da ne bi izgledalo, kao da se Božanstvo, kome se izkazuje poštovanje, slika na zidu. A *disciplina arcani* je tražila da se najsvetije kršćanske tajne ne odaju nevjernicima. Zato je kršćansko slikarstvo u svom početku simbolično. Iz samog se nadpisa: »Tko se ogrieši o ovaj grob, položit će račun Bogu« ne može razabrati, je li to kršćanski ili poganski nadpis. Tako su kršćani mogli poput pogana, ali u svom smislu, pod paunom i feniksom razumievati neumrlost i uzkrsnuće, pod Orfejem Isusa, pod Amorom i Psihom spasenje duše po Isusu. Neupućeni nije mogao ovog kršćanskog značenja ni naslutiti. Videći naslikanu ili urezanu ribu uz sidro ili kruh, nije mogao ni Židov ni poganin razumjeti, da je riba *IXTHYS,* a kruh s ribom euharistija. I Židov je i poganin mogao čitati Aberciev nadpis (oko 180.), ali razumjeti ga je mogao samo upuće-

ni, samo kršteni vjernik. Ni katekumeni nisu poznavali ovih tajna.

Starokršćansko se slikarstvo prije Konstantina Velikog razvijalo osobito u katakombama. To zapažamo i na iztoku i na zapadu. Ali strokršćansko se slikarstvo nije ograničilo samo na katakombe. Bez sumnje su imućniji kršćani poput svojih sugradjana dali slikarijama uresiti svoj dom. U ovim se slikarijama nije očitovala ona banalnost i pohota, kako je vidimo na slikama u Pompejima, nego je to slikarstvo bilo oplemenjeno i pročišćeno. U dvoranama, u kojima su se prvi kršćani sastajali da lome hljeb, možda se išlo i korak dalje, pa se simbolički i oprezno prikazalo i dogmatsko-liturgijski sadržaj, neupadljiv i neshvatljiv svakomu, koji nije bio vjernik. Mnogobrojni ostatci staklenog posudja i gema s kršćanskim uresom potvrđuju ovu predmnjevu. Čini se, da se i u brojnim crkvama, koje su bile izgradjene još prije Konstantina Velikog, počelo i bez simboličke koprene, sasvim otvoreno, slikati kršćanske tajne, jer se samo tako može razumjeti gore spomenuti kanon sinode u Elviri 306. No ove su crkve za Diokleciana porušene, a i domova je prvih kršćana nestalo. Zato se neko vrieme mislilo, da je starokršćanska slikarska umjetnost izključivo sepulkralna, jer se sačuvala samo u katakombama.

Sudeći po mnogobrojnim slikama, koje su ostale sačuvane, osobito u rimskim katakombama, starokršćanski su *pictores* preuzeli jednostavno suvremenu tehniku slikanja *al fresco*, kao i tadašnji način izražavanja. Zato i nalazimo toliku tehničku sličnost izmedju slikâ, pronadjenih u Pompejima, i onih u katakombama. Sadržaj im je dakako posve drugi. Razumije se samo po sebi, da u kršćanskom slikarstvu nema ni traga poganskoj lascivnosti. Mnogi su ornamenti i motivi preuzeti iz repertoara tadašnjih slikara. Ali pod koprenom se mitologijske simbolike sakriva kršćanski sadržaj. Ne moramo upravo svagdje tražiti simboliku, jer imade i takvih slikarskih ukrasa u katakombama, koji nisu drugo nego čisto sepulkralni ornamenat. Ipak je najveći dio slikarskih motiva u katakombama do početka 2. st. simboličkog značaja. Tada počinje prikazivanje i poviesti st. i n. zavjeta.

U *cubiculum Ampliati* u rimskim katakombama sv. Domitile i u kripti sv. Januarija u katakombama Pretekstata nema slikarski ures kršćanskog značaja. Ali u drugim prostorijama Domitilinih katakomba nalazimo Daniela medju lavovima, Noe, mudrace s iztoka, sv. Petra i Pavla, Isusa medju apostolima, gostbu s kruhom i ribom, dobrog pastira. Od simboličkih figura osobito često susrećemo u katakombama dobrog pastira i orantu. Obje su figure po svojoj simbolici bitno kršćanske. Pastir označuje Spasitelja, a ovca dušu vjernog kršćanina. I oranta je simbol kršćanske duše. Već u svom prvom simboličkom stadiju, stvorila je dakle kršćanska umjetnost *IXTHYS* i različite simbole, koji označuju Spasitelja, dobrog pastira i orantu. Biblijski motivi starog i novog zavjeta: Navještenje, Gospa s Djetetom, mudraci s iztoka, krštenje Isusovo, Isusova čudesa, euharistija, Mojsije, Abraham, Noe, Daniel itd. stvaraju novi repertoar, iz kojeg izvire početak kršćanske ikonografije. To je ujedno i formalno novi momenat u tadašnjoj umjetnosti, jer je ovaj novi sadržaj tražio i novu kompoziciju. Muku Isusovu i Razpeće nisu starokršćanski slikari u katakombama smjeli prikazivati radi *disciplina arcani*. Poznato je iz grafita u *Museo Kircheriano*, kako su se pogani rugali Razpetomu Kristu. Zato su prvi kršćani izbjegavali zorni prikaz muke i smrti Isusove na križu i zadovoljavali su se simboličkim slikama Abrahamove žrtve. Tako je sepulkralna umjetnost kršćanskih katakomba u svojoj cjelini, uza sve formalno oslanjanje na antiknu tehniku, nešto novo, upravo kao što je nova pojava u tadašnjem svietu kršćanska

vjera u život vječni onih, koji počivaju u katakombama. Umjetnost se u katakombama ne razlikuje dakle od neznabožačke umjetnosti svoga doba j e d i n o po motivima koje obradjuje i koje izbjegava (putenost i poganska mitologija kao takva). Ona stoji doduše u tiesnoj vezi s dekorativnom umjetnošću u Pompejima, kako je to i posve prirodno. Ona svojim figurama nije doduše dala »izraz nevinosti i blaženstva«, koji bi možda po današnjem shvaćanju odgovarali religioznom idealu i moralu kršćanstva — jer starokršćanski slikari u katakombama nisu poznavali današnjeg shvaćanja, nego su još uviek, formalno govoreći, bili ukorienjeni u antiknom shvaćanju. Bez sumnje bismo danas Gospu s Djetetom Isusom drugačije prikazali, nego je vidimo u katakombama sv. Priscile u Rimu (2. st.) ili u *Coemeterium Maius* (4. st.). Ali starokršćanski slikar 2. i 4. st. nije mogao govoriti n a š i m jezikom, on je morao govoriti jezikom svoga doba i svoje okoline. Ako i jest Gospa prikazana kao *matrona,* ili još bolje kao *domina,* kao odlična gospodja tadašnjeg doba, ako i jest tehnika i stil zapravo samo »dialekt antike«, ipak ne možemo reći, da je na ovim slikama »samo predmet kršćanski«. Osim predmeta kršćansko je i shvaćanje samog slikara, i to nesamo osobno, nego i shvaćanje njegove umjetnosti. Zato je i njegova umjetnost doista kršćanska, ako i njegova tehnika i njegov jezik još uviek pripadaju antiki.

Slikari u kršćanskim katakombama nisu bili veliki majstori, nego većinom samo slikari drugog i trećeg reda. Osim toga morali su raditi u vrlo težkim prilikama, uz vrlo slabo svietlo. Pa ipak su stvorili djela, koja u svojoj naivnosti i dubokoj vjeri oslobadjaju antiknu umjetnost neznabožačtva i njegove putenosti. Ali ovaj novi nazor o svietu, koji načelno zabacuje putene draži zemaljskog života, nije spriečio dalji razvitak i izgradnju umjetničke predaje, niti je vodio k nazadovanju.

Jer ovaj novi nazor o svietu nije zabacio prave krasote zemaljskog života, nego ju je čak i odkrio. Antikna se umjetnost nije osnivala upravo na onim »krasotama i dražima zemaljskog života«, koje su naslikane u Pompejima. Zato protiveći se ovima, nije kršćanstvo sprječavalo daljeg razvitka antikne umjetnosti. Ono je, nasuprot, donielo nove pobude i nova shvatanja, koja bi bila kadra obnoviti i dalje razviti antiku, da ova nije već sama u sebi nosila klicu smrti. Antiknu je umjetnost u njezinom mitologijskom sadržaju i u njezinoj nagosti i lascivnosti doista uništilo kršćanstvo. Ali to se ne odnosi na tehniku i umjetničku formu uobće, jer je kršćanstvo sve to preuzelo od antike i primienilo na novu sadržajnost i na novo shvaćanje, koje je ono nosilo sa sobom. Da antikna umjetnost nije bila i sama u sebi u padanju i da se nisu zbili oni sudbonosni zahvati u čitavu civilizaciju tadašnjeg doba, što ih je proizvela seoba carske priestolnice iz Rima u Carigrad i onda, malo iza toga, provala barbarâ sa sjevera, možda bi se antikna umjetnost mogla održati u kršćanskom ruhu. Ali antike je nestalo s pozornice svieta i ona se nije mogla sačuvati samo u umjetnosti. Nakon izvjestne stanke moralo je doći doba, kad se najprije osjetio jaki utjecaj iz Carigrada. A onda, poslije pustošenja, koje su proizveli barbarski narodi za seobe naroda, morala je nastati nova umjetnost s kršćanskim sadržajem, ali ne više u antiknoj formi, jer je već antiknih spomenika bilo gotovo i nestalo, a još više antiknog duha. Antikne forme i antikni duh zamienila je nova umjetnost, u kojoj se jasno razpoznaje jaki utjecaj sjevernih »barbara«.

O kršćanskom slikarstvu prije Konstantina Velikog na iztoku daje nam neki pojam slikarski ures 3. st. u malim katakombama u Aleksandriji i u pogrebnoj kapeli nekropole *El — Bagauat,* koja se može smatrati starokršćanskim Pompejima u libijskoj pustinji.

Iza Konstantina Velikog nastaje novo doba za crkveno slikarstvo. Iz tamnog svieta podzemnih grobova diže se kršćansko slikarstvo i ulazi u sjajne bazilike. Sada prestaje pretežno sepulkralni značaj kršćanskog slikarstva. Nekadašnje alegorije i simboli nisu više dostajali. Sveta poviest, dogma, život i smrt kršćanskih mučenika, kojima se u čast podižu bazilike, to je sada predmet kršćanskog slikarstva. Kao što su katakombe dale pečat prvom kršćanskom slikarstvu, tako i sada razvitak kršćanskog života i kršćanske liturgije stavljaju kršćansko slikarstvo pred nove zadaće. Dok je u katakombama značaj kršćanskog slikarstva bio eshatologijsko-parenetski, dobiva kršćansko slikarstvo počevši od 4. st. u kršćanskim bazilikama izrazito dogmatsko-didaktički značaj. U 4. i 5. st. živu najveći crkveni otci i pisci. To je viek prodora kršćanstva iz osobnog i porodičnog u javni život. To je viek velikih dogmatičkih borbâ. Često su mozaici u kršćanskim bazilikama ovoga doba vidljivi trofeji pobjede katolicizma nad krivovjerjem. Tako je na pr. *arcus triumphalis* u *Santa Maria Maggiore u Rimu*, što ga je mozaicima, koji su do danas ostali sačuvani i gotovo neoštećeni, dao uresiti papa Siksto III. (432.—440.), zapravo veličanstveni slavoluk, podignut u čast Gospe, kojoj je III. efežki sabor 432. protiv Nestorija uz klicanje vjernoga puka vindicirao slavni naslov *Theotokos*.

Središte je čitavog slikarskog uresa u absidi i na *arcus triumphalis* — osobno ili simbolično — uviek sam Spasitelj. To je proslavljeni Krist, koji sa svog vječnog priestolja vlada i upravlja svietom i nebom. Ovog Isusa naviešta ju proroci, propoviedaju evandjeliste, slave andjeli, arhandjeli i mučenici. Ovaj Isus silazi u novozavjetnoj žrtvi otajstvenim načinom s nebesa na kršćanski žrtvenik pod prilikama kruha i vina.

Na prostranim zidovima, koji se dižu nad kolonama, i koji omedjuju glavnu ladju, slika se niz slikâ iz starog i novog Zavjeta, koji je imao pripraviti i poučiti vjernike o otajstvu spasenja ljudskoga roda po Kristu.

Na zidovima se kršćanskih bazilikâ slika konkordancija starog i novog zavjeta: iz starog se zavjeta izabiru oni dogadjaji i motivi, koji su tipovi dogadjaja u novom zavjetu.

Premda i na iztoku i na zapadu imade u bazilikama ovog doba slikâ, slikanih *al fresco*, ipak su za ovo razdoblje značajne slike u mozaiku, koje rese basilike i crkvene građevine i na kršćanskom iztoku i na zapadu.

Od fresko-slika u Rimu spominjemo samo one u katakombama sv. Petra i Marcellina iz 4. st., u *Santa Maria Antiqua* iz 8. st. i u donjoj (starijoj) bazilici sv. Klementa iz 10. st. I ovdje, kao i u katakombama, vriedi pravilo, da su slike to ljepše i vrjednije, što su starije.

Antika je mnogo upotrebljavala mozaik za ukras poda. Ni u katakombama nije mozaik bio sasvim nepoznat, premda se tamo primjenjuje uglavnom u ornamentalne svrhe, a i to vrlo umjereno. Najljepši se mozaik iz katakombâ nalazi danas u lateranskom muzeju u Rimu. To su dva medaljona, od kojih jedan predstavlja Flavia Julia Juliana, a drugi njegovu suprugu Mariju Simpliciu Rustiku. Ovi mozaični medaljoni potječu iz katakomba sv. Ciriaka u Rimu, a rađeni su oko god. 300.

Od milanskog edikta 313. do Alarihova zauzeća Rima 410. razvija se u Rimu monumentalno slikarstvo u mozaiku, koje resi kršćanske basilike. Ovo slikarstvo nadovezuje na umjetničku predaju antiknog Rima. Najljepši je spomenik ovog doba mozaik u absidi *Santa Pudenziana* iz početka 5. st. No i iza opustošenja g. 410. nastavlja Rim da mozaikom ukrasuje svoje bazilike. Tako je bazilika *Santa Sabina* sagrađena »culmen apostolicum cum Celestinus haberet Primus, et in toto fulgeret epis-

copus orbe«, dakle 422.—432. Baziliku je sv. Sabine o svom trošku dao podići »presbyter Urbis Illyrica de gente Petrus, pauperibus locuples, sibi pauper«, kako svjedoči veliki nadpis u mozaiku. Gradnju je dovršio Siksto III. (432.—440.), koji je, kako smo već vidjeli, dao mozaikom uresiti slavoluk, a valjda i zidove u *Santa Maria Maggiore*. Mozaici na zidovima u *Santa Maria Magiore* prikazuju tipove iz st. zavjeta od Abrahama i Melkisedeka do zauzeća obećane zemlje. Na slavoluku je prikazano izvršenje ovih starovjetnih tipova u Kristu. Mozaici u *Santa Sabina* bliži su antiknoj predaji i umjetnosti staroga Rima od onih u *Santa Maria Maggiore*, koji pokazuju znakove dekadanse. Uza sve to su i mozaici u *Santa Maria Maggiore* u mnogim pojedinostima veliki u svojoj koncepciji i izradbi. S mozaikom 6. st. u absidi bazilike sv Kuzme i Damjana u Rimu počinje novi odlomak u razvitku rimskog monumentalnog mozaika. Tu se već sasvim jasno očituje utjecaj iz Carigrada. Dosad su osobe, prikazane na mozaiku, bile pravilno gradjene i njihovo je odielo padalo u otmjenim naborima. Odsad se opaža sve veća ukočenost, odveć stroga simetričnost u kompoziciji i pretjerano bogatstvo odiela. Ovaj je bizantski utjecaj već podpuno razvit na slavoluku *San Lorenzo fuori le mura* i u absidama sv. Teodora i *S. Agnese*.

Različite kušnje i stradanja, kojima je bio izložen sredovječni Rim, sprječavale su samoniklu i samostalnu umjetnost u Rimu u ovom razdoblju. Umjetnička iniciativa u Italiji sve više prelazi na Ravennu i preko ove na Carigrad i iztok uobće.

Mozaici u Ravenni pripadaju rimskom, gotskom i carigradskom razdoblju. Ove tri skupine mozaika u Ravenni sačinjavaju veliku sačuvanu zbirku, nadasve važnu za razumievanje kršćanske umjetnosti, osobito mozaika, od 5. do 7. stoljeća.

Kad je car Honorije prenio priestolnicu zapadnog rimskog carstva u Ravennu, počinje u ovom

gradu velika umjetnička djelatnost. Ravenna doduše nadovezuje na tradicije rimske umjetnosti, ali doskora zasjenjuje Rim, koji je počeo naglo opadati. Rimskom razdoblju pripadaju mnogi mozaici u Ravenni, kojih je nestalo, a sačuvali su se samo prekrasni mozaici u krstionici pravovjernih i u mauzoleju Galle Placidije. Uz mozaik u absidi *Santa Pudenziana* u Rimu predstavljaju mozaici u mauzoleju Galle Placidije u Ravenni (449/50.) vrhunac rimske umjetnosti u mozaiku. To vriedi osobito za dobrog pastira u tom mauzoleju.

Ostrogotski kralj Theodorih osvojio je 493. Ravennu i sad počinje gotsko razdoblje. Ovo razdoblje traje do propasti gotske vlasti u Ravenni 555. U tom razdoblju nastaju mozaici u arianskoj krstionici, jedan dio mozaika u *Sant' Apollinare Nuovo*, Teodorihov portret i mozaici u *Santa Maria Maggiore*.

Iza propasti ostrogotskog kraljevstva nastanio se carski namjesnik u Ravenni. Sad nastaje opet procvat umjetnosti u Ravenni. Najljepše, što je u to doba stvoreno u Ravenni, bez sumnje su mozaici u *San Vitale*. Oni su nastali u doba cara Justiniana, dakle odmah iza propasti Ostrogota. Sasvim su slični onima, koji su odkriveni u Aja Sofija u Carigradu.

Kršćanski je iztok od 5. st. dalje sve više resio svoje hramove mozaikom. Nažalost su Vandali, ikonoklastičke borbe i na kraju Islam najveći dio uništili. Ostali su samo još neznatni ostatci. Mozaike u crkvi sv. apostolâ u Carigradu izradio je Eulalios, jedan od »prvaka u slikarstvu«, u doba Justina II. (565/78.). I mozaici u *Aja Sofiji* nastali su u isto doba, ali su kasnije, kad je *Aja Sofija* pretvorena u mošeju, prekriveni. Sada se nastoji oko toga, da budu opet odkriveni. Kad ovi mozaici opet zasjaju, moći će se mnogo više reći o razvitku bizantske slikarske umjetnosti. U Solunu su se sačuvali mozaici u crkvi sv. Jurja i u crkvi sv. Deme-

trija. Ovi su posljednji odkriveni 1907., ali su najvećim dielom uništeni velikim požarom 18. VIII. 1917.

Zlatno doba carigradske umjetnosti u mozaiku prekinule su na neko vrieme ikonoklastičke borbe. Nakon što je za IV. križarske vojne 1203. Carigrad bio opljačkan, počinje stalno opadanje umjetničke vriednosti bizantskog slikarstva, dok konačno nije i Carigrad 1453. pao u turske ruke. Dalje živi bizantska umjetnost (kao shema gotovo bez duše) osobito na Athosu sve do danas.

Osim zidovâ, absidâ i kupolâ sa slikarskim uresom imamo već od 5. st. amo i na iztoku i na zapadu i slike, koje su rađene izravno ili neizravno na drvu, te email-slike u zlatu. Takva je slika t. zv. *Aheropita* u Rimu. Potječe iz 5. st., a čuva se u kapeli *Sancta Sanctorum* u Rimu. U istoj je kapeli među ostalim dragocjenostima nađen i križ s emailnim ukrasom, koji prikazuje neke prizore iz života Isusova. Rađen je u 6. ili 8. st.

Srednji viek

Kao što se sačuvalo malo crkvenih građevina u Francuzkoj i Njemačkoj iz doba Merowinga i Karlovića, tako i o njihovu slikarskom ukrasu znademo dosta malo. Većinom su to bile *al fresco*-slike. Ali veće su i znamenitije crkve znale biti ukrašene i mozaikom, kao na pr. *Aix le Chapelle* Karla Velikog. U pitanju svetih slika postavio je Karlo Veliki načelo: »Nec frangimus, nec adoramus«. U stvari je to značilo podupirati umjetničku djelatnost u crkvenom slikarstvu i zauzeti pravovjerno gledište u pitanju poštivanja svetih slika. *Libri Carolini* često spominju slike *in pariete sive in tabula*. Sve je to propalo, izgorjelo, uništeno. Ostale su još samo brojne sitnoslike u kodeksima sv. Pisma i u liturgijskim knjigama. Po njima možemo sebi stvoriti neku predočbu i o monumentalnom slikarstvu ovog doba.

U Rimu odaju *fresco*-slike u *Santa Maria Antiqua* iz 8. st. snažan utjecaj miniatura iz Rabulina evanđelistara (Razpeće). Važne su *fresco-slike* u donjoj crkvi sv. Klementa. Gornja je crkva izgorjela 1084., kad je Robert Giuscard osvojio Rim. Slike u donjoj crkvi ostale su sačuvane i svjedoče o dekadansi tehnike, ali i o nastojanju da se približe životu. Potječu iz 7.—11. st. Na jednoj slici vidimo sv. Ćirila i Metodija i Spasitelja, koji blagosilje na grčki način. Na drugoj je opet slici prikazana svečana sahrana mrtvog tiela sv. Ćirila u ovoj basilici. Ove su slike važne zato, jer prikazuju tadašnje događaje, te se po njima mogu proučavati

liturgijski obredi i liturgijska odiela. Mozaici u gornjoj basilici *San Clemente* iz 12. st., kao i mozaici u *Santa Maria tras Tevere* iz polovice 12. st. odaju u različitim pojedinostima još uviek bizantski utjecaj, ali i izvjestnu samostalnost. Spajanje se rimskog i bizantskog shvaćanja očituje i u tomu, što Isus i Gospa sjede na istom priestolu; Rim je dosad postavljao samog Spasitelja kao središte, a Carigrad je volio da na priestol u sredini postavi Gospu. Normanski je kralj Roger II. 1148. stolnu crkvu u Cefalú u Siciliji dao ukrasiti mozaicima, koji predstavljaju veličanstvenu simbiozu normansko-carigradske umjetnosti. Ovoj vrsti pripadaju i mozaici u *Capella Palatina* i u maloj crkvi *Martorana* u Palermu, kao i u stolnoj crkvi u Monreale.

Ali nesamo Sicilija i djelomice Rim, nego i Montecassino nema više u početku II. tisućljeća vlastite umjetnosti. Radi nestašice domaćih umjetnika morao je opat Desiderije 1071. pozvati umjetnike iz Carigrada, jer domaći umjetnici nisu više bili vješti mozaiku. Carigradski se utjecaj ne zapaža samo u južnoj Italiji, nego i u sjevernoj, kao na pr. u *San Marco* u Veneciji, pa u Murano i u Torcello. U stolnoj crkvi u Murano i u Torcello prikazana je Gospa u središtu abside, posve po bizantskom običaju.

U Italiji je dakle nastupila neka stagnacija umjetničkog stvaranja i napredovanja. Kao što romaničko graditeljstvo nije nastalo u Italiji, tako nije Italija bila ni prikladno tlo za romaničko slikarstvo. Talijanska je umjetnost čekala svoj čas da se probudi na nov život, a međutim su vodili sjeverni narodi, osobito Francuzka i Njemačka. I tamo se osjeća utjecaj iz Bizanta. To je i razumljivo u doba križarskih vojna. Ali taj se utjecaj očituje na sasvim drugačiji način. Romanička je arhitektura tako reći sama sebi stvorila i svoje slikarstvo. Široke zidne plohe romaničkih crkvâ, građene opekom, žbukom i netesanim kamenom, tražile su slikarski ures. U romaničkim crkvama doista vidimo, da se bojom i slikom resé nesamo zidovi, nego i stupovi i portali i stropovi. Slike ne djeluju ni plastički ni perspektivno, nego samo plošno, poput ćilima, podpuno se prilagođujući arhitektonskom okviru. Tu često nema ni govora o kakvoj perspektivi ili anatomiji. Pojedinosti su, osobito u prvo doba, i odviše grube, ali cjelina je u svojem šarenilu bojâ, na modroj pozadini, posve skladna. Slike imadu još uviek pretežno dogmatsko-didaktični značaj. Slikari su velikim dielom redovnici ili klerici. Stoga ova umjetnost živi u svetištu, daleko od svjetske buke i razkoši. Ove slike ne potiču samo na molitvu, one su same slavospjev Stvoritelju, Spasitelju i Gospi. Tehnički je postupak prikazao svećenik Theofil oko 1100. u svom djelu *Schedula diversarum artium*.

U Francuzkoj se iz tog doba malo sačuvalo. Najvažniji će biti ciklus slikâ u St. Savin u Poitiersu iz 12. st. To su slike, koje prikazuju prizore iz Odkrivenja, iz starog zavjeta i iz legende o sv. Savinu i sv. Ciprianu.

U Njemačkoj je ostalo sačuvano mnogo više slikâ. Primjera radi spominjemo Gospu na priestolu, okruženu sa 16 anđela u crkvi *Maria zur Höhe* u Soest. Bizantski je utjecaj i odviše očit. Umjetniku je pošlo za rukom da freskom gotovo postigne dojam mozaika. Nisu sve romaničke slike u Njemačkoj u tolikoj mjeri ovisne od Bizanta, kao one u Soestu. Tiekom cielog je 13. stoljeća izrađivan niz slikâ u stolnoj crkvi u Braunschweigu, gdje se očituje život i utjecaj njemačkog srednjeg vieka i hagiografije.

Visoki, ali bogato razčlanjeni zidovi gotičkih crkvâ nisu pogodovali razvitku slikanja na zidu. Zato se ovo slikanje nekako gubi u doba gotike. Ipak imamo još sačuvane slike na pr. na ogradi kora u stolnoj crkvi u Kölnu oko 1300., u Burg Karlstein i u samostanu Emaus kod Praga iz doba Karla IV. (1346.—1378.), te Giottove freske u S. Francesco u Assisi. Za gotiku je značajno slikanje

oltarnih slika na drvu i slikanje prozora na staklu.

Već je prije bilo slikâ, slikanih na drvu ili tkanini, kako to dokazuje na pr. *Aheiropeita* u Rimu iz 6. stoljeća i kasnobizantska slika Spasiteljeva lica u Rimu, poznata kao Veronikin *sudarium*.[1] To su bile slike, kojima su vjernici izkazivali osobito poštovanje. Ali odkako se mjesto jednog žrtvenika u istoj crkvi podiže više žrtvenika u čast različitim svetcima i odkako svećenik kod celebracije nije više okrenut prema puku, počelo se na žrtvenike stavljati najprije svete moći, a onda slike, reliefe ili kipove svetaca. Tako se u gotičko doba osobito razvilo slikarstvo na drvu.

Veliki su prozori gotičkih crkvâ propuštali odviše svietla. To je svietlo bilo odviše jednolično i oštro. Zato se gotički prozori rese bojadisanim slikama, koje ublažuju prejako svietlo i nadomještaju slike na zidu.

Kod gotičkih slikâ na drvu možemo razlikovati različite škole. U Njemačkoj ima posebno mjesto češka škola, koja radi za Karla IV. (1346.—1378.). Theodorich von Prag (1348.—1367.) naslikao je na drvu 133 velike svetačke polufigure, kojima je obložen zid kapele sv. Križa u Karlsteinu. Snažne osobe, uzkih pleća, ali široke i karakteristične glave, blaga izražaja u licu, preuzete su po životu. Gotički tip drvenih slikâ najpodpunije se razvilo u Kölnu. Majstorsko djelo starije kölnske škole jest oltar sv. Klare u stolnoj crkvi u Kölnu. Izradili su ga majstor Wilhelm (1378.) i njegov učenik Hermann Wynrich. Pod otjecajem Eckarda Taulera i Susa prenosi umjetnost svetačke likove sa zemlje u neku eteričku sferu. Visoke i vitke pojave ovalnih licâ, malenih i punih ustâ, bujne plave kose, malenih rukû, živu nadzemaljskim životom, puni slađane pobožnosti i nježnosti. Kad je već kölnska škola bila u opadanju, dolazi u Köln oko 1430. iz Meersburga am Bodensee Stjepan Lochner i unosi u kölnsku struju snažni realizam, spretno ga sjedinjujući s kölnskim idealizmom. Najglavnije mu je djelo oltar svetih triju kralja u Kölnu. Na glavnoj je slici ovog triptihonâ prikazano poklonstvo svetih triju kralja, a na pobočnim krilima sv. Ursula i sv. Gereon. Ove slike zovu biserom u sveukupnom nizu njemačkih pobožnih slika i s pravom poređuju Lochnera s fra Angelicom. Nakon Lochnerove smrti († 1451.) preotimlje u kölnskoj struji mah nizozemski realizam: svete su osobe odjevene u bogate haljine tadašnjice, biblijski se prizori odigravaju u građanskoj sobi, zlatna pozadina ostaje još samo za zrak. Tako slika *Meister des Marienlebens, Meister der Lyverschen Passion, Meister der heiligen Sippe*. Uz svete osobe i biblijske događaje prikazane su mnoge pojedinosti tadašnjeg građanskog života u svom svojem šarenilu. Zli su ljudi, ili oni, koji rade zlo, prikazani kao ružni, ali još uviek ne uspieva pravo prikazati ružno ružnim, nego je to često puta i odvratno i skoro smiešno. Westfalskoj školi pripada Konrad von Soest i njegovo Razpeće u Bad Wildungen. Farizeji i vojnici su westfalski plemići i seljaci, prikazani po prirodi, ali svete su žene naslikane idealistički. Westfalska je škola rado slikala

[1] Od mnogobrojnih je t. zv. pravih Isusovih slikâ osobito znamenita Veronika, t. j. *vera icon* u crkvi sv. Petra u Rimu. Ova se slika pokazivala hodočastnicima, koji su iz dalekih krajeva dolazili u Rim. Hodočastnici su je dugo promatrali s velikom pobožnošću. U najvišim je vrhuncima Danteova neba namjesto Beatrice preuzeo vodstvo sv. Bernardo. Dante poređuje (Par. XXXI. 103—111) svoja čuvstva, kad je ugledao sv. Bernarda, s pobožnim poštovanjem, kojim su strani hodočastnici gledali t. zv. Veroniku:

Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra
che per l'antica fama non si sazia
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
»Signor mio Gesù Cristo, Dio verace,
or fu si fatta la sembianza vostra?«
tal era io mirando la vivace
carità di colui, che in questo mondo
contemplando, gustò di quella pace.

Razpeće s mnogo realizma, vjerojatno pod toskanskim utjecajem preko papinskog Avignona. Budući da su Židovi vojnici i sluge na tim Razpećima prikazani kao tadašnji Westfalci, pala je rieč, da su Krista razapeli Westfalci. Najviše je »gotičkog« shvaćanja i idealizma sačuvao *Meister von Liesborn* 1450. u svom Razpeću i 4 prizora iz života Isusova u benediktovskoj opatiji Liesborn. Najveću je slavu od svih svojih sunarodnjaka stekao Martin Schongauer, učenik Kaspara Isenmanna i Rogiera van der Weyden. Poznate su njegove madone, osobito *Madona im Rosenhag* (1473.) i ona u bečkom muzeju. Svoju slavu zahvaljuje Schongauer možda više svojim bakrorezima nego svojim slikama. Njegovo Veliko Razpeće, mala Madonna, sv. Mihael, posve su samostalna djela, puna života, izrađena majstorskom tehnikom. Kad je umro Schongauer (1491.), započeo je svojim radom Hans Holbein stariji (1472.—1524.) u Augsburgu. U početku je još ovisan od Schongauera, ali je jači od njega i nadvisuje ga koloritom, nježnošću i značajnošću. Na svojim slikama muke Isusove nasljeduje dramatsku živahnost pasionskih igara i živo crta grubost slugu i vojnika. Posljednjih 12 godina svoga života prekida Holbein s dotadašnjom njemačkom umjetničkom tradicijom i sviestno unosi u svoje slike renesansni ornamenat oslabađajući se realističkih sponâ. Holbein je stvorio skladne pojave idealne ljepote, u kojima se u jedno slieva Lochnerova nježnost i harmonija talijanske renesanse. Glavno mu je djelo ovog razdoblja oltar sv. Sebastijana sa sv. Elizabetom i Barbarom (u münchenskoj Pinakoteci). Ovim svojim djelom postaje Holbein pionirom njemačke renesanse.

Nizozemsko je slikarstvo preko braće Huberta i Jana van Eycka dalo pravac razvitku slikarstva svoga doba. Hubert van Eyck, rođen oko god. 1370., umro 1426., i njegov mlađi brat Jan, stvorili su ono djelo, koje im je pronielo slavu za sva vremena: znameniti oltar u Gentu. Slike ovog oltara prikazuju poviest ljudskog spasenja po Jaganjcu Božjem. Na ovih se 12 ploča skladno sjedinjuje veličanstveni idealizam s privlačivim realizmom, i zato ovaj oltar, danas jednim dielom u St. Bavo u Gentu, a dielom opet u Bruxelles i u Berlinu, ostaje uza svu svoju mistiku uviek razumljiv i bliz. Rogier van der Weyden (1400.—1464.) radi u Bruxelles; ugođaj je njegovih slika više liričan od van Eycka, crtež oštar, kao da kleše u kamenu, kompozicija dramatična. Najranije mu je djelo Razpeće i Skidanje s križa u Escorialu, a najglavnije posljednji sud u Beaune. Na slici, koja prikazuje tri kralja (u münchenskoj pinakoteci) dva su mudraca s iztoka prikazana kao burgundski knezovi. Hans Memling († 1494.) predstavlja vrhunac nizozemskog slikarstva 15. st., a ujedno i prestanak ove škole. Njegove su slike još ljubkije od Rogierovih, sklad je između »gotike« i renesanse još veći, osobe su vrlo skladno građene, ali lica su im često punašna; sve je, do u najmanju sitnicu, najpomnije izrađeno. Priroda nije Melingu samo puka dekoracija. Ornamenat mu je renesansni. Slikao je Madone, posljednji sud, muku Isusovu, sedam žalosti i sedam radosti.

Trinaesto stoljeće stoji u Italiji u znaku vjerskog oduševljenja i zanosa, što ga je razbudio sv. Franjo Asiški. U isto doba, kad se preko Alpa počinje razvijati gotička umjetnost, razbuđuje se u Italiji, posebice u Sieni i Firenzi, nova umjetnost, koja je proizašla iz talijanske narodne duše. Cimabue, Giotto, Orcagna, fra Angelico, nemaju druge veze s gotikom, osim okolnosti, da u njihovo doba preko Alpa živi gotika. Zato ni mi ne ćemo o njihovim slikama govoriti ovdje, gdje razpravljamo o gotici, nego ćemo s njima započeti prikaz renesanse.

Početci renesanse

Već se na nekim mozaicima u Rimu, tako na pr. u *Santa Maria in Trastevere* 1291., opažaju znaci oslobađanja od bizantske svečane ukočenosti i vraćanja životu. Ali ovaj prekid s bizantinizmom nije proveo Rim, nego Firenze i Siena.

Dva su imena, s kojima su povezani početci renesansnog slikarskog umieća u Firenzi: Cimabue i Giotto.

Cenni di Pepo C i m a b u e (1240.—1303.) prvi konačno prekida s bizantskom manirom. Taj prekid nije podpun, ali je konačan, jer se više bizantinizam nikad ne vraća u Italiju. Cimabue je odgojen još u punom bizantinizmu. Ali nakon svoga boravka u Rimu 1272. daje Cimabue likovima, što ih slika njegov kist, život i kretnju, a kompoziciji čitave slike nutrašnji odnos i gotovo dramatičnost. U gornjoj crkvi *San Francesco* u Assisi slika Cimabue oko 1280. snažno Razpeće, prizore iz Odkrivenja i anđele, a u kripti Gospu sa sv. Franjom.

G i o t t o di Bondone (1266.—1337.) ide još jedan korak dalje. On nastoji svaki prizor i svaku osobu prikazati vjerno prema prirodi, onako, kako se to zbiva u životu. Taj je korak tako velik, da ni Giottu nije pošlo za rukom sasvim se otresti svega onoga, što je dotad sputavalo život u slikama. Ali Giotto je smjelo zakoračio i time je postao prvim slikarom talijanske renesanse. Cimabue se odrekao bizantske nepokretnosti i shematičnosti, a Giotto je u život i kretnju unio dušu i osjećaj. Prirodu slika Giotto još samo površno, ali on je v i d i.

Glave su na njegovim slikama još ponešto uglate, čelo je visoko, oči uzke i oštre, odielo još odviše plosnato, s oštrim naborima. To su sve zadaće, koje čekaju, da ih riešе kasniji majstori. Ali najveći je korak učinjen: približenje prirodi. Giotto slika u *San Francesco* u Assisi svoje prve slike. Zatim odilazi u Padovu i slika ovdje 1303/6 u *Santa Maria dell'Arena* život bl. Djevice i Isusa u 38 prizora. Tu se već u punoj mjeri očituju sve odlike Giottova kista. Iz Padove vraća se Giotto u svoj rodni grad Firenzu i tamo ostavlja brojne svoje učenike, koji idu njegovim stopama. Najvažniji su njegovi sljedbenici Spinello Aretino († 1410.) i Orcagna († oko 1377.). S p i n e l l o slika u Arezzo, Firenzi i Pisi i razvija dalje osjećaj prostornosti. Andrea di Cione O r c a g n a usavršuje perspektivu zraka i svjetla i ublažuje Giottovu dramatičnost. Spomena je vriedan osobito njegov *Paradiso* u kapeli Strozzi u S. Maria Novella u Firenze (slikao možda njegov brat Nardo († 1365.), te oltarna slika s Isusom, sv. Petrom i sv. Tomom).

Sienežani više vole ljubku liriku od dramatičnosti. D u c c i o di Buoninsegna, suvremenik Cimabua, postao je glasovit s velike oltarne slike za stolnu crkvu u Sieni. S prednje je strane naslikao Gospu, okruženu anđelima, a na stražnjoj strani 27 prizora iz muke Gospodnje. Poradi nježne ljubkosti Ducciovih slika poredili su ga s majstorom Wilhelmom u Kölnu. Ducciov učenik Simone M a r t i n i († 1344.) radi u Sieni, Pisi, Assisi, Napulju i Avignonu. Njegove su slike u sebi sjedinile i odlike i mane sienežkog slikarstva onog doba: veliku ljubkost anđeoskih i ženskih pojava i nedostatak nutrašnjeg života u kompoziciji.

Različiti su firentinski i sienski umjetnici ovog razdoblja slikali u *Campo santo* u Pisi. Uz slike iz poviesti spasenja iz st. i n. zavjeta ističu se slike pakla, posljednjeg suda i triumfa smrti iz polovice 14. stoljeća.

U Firenzi, Sieni i Pisi pripremili su spomenuti umjetnici obnovu talijanskog slikarstva u 14. st., poznatu pod imenom rane renesanse. Rana renesansa u slikarstvu razvija se u Toskani i Umbriji i prelazi u visoku renesansu u Padovi, Veneciji i Bologni.

Nakon Cimabue, Giotta i Orcagne pojavljuje se u Firenzi Tommaso di ser Giovanni, nazvan M a s a c c i o, rođen 1401., umro već 1428. U Rimu slika u *San Clemente* mučeničtvo sv. Katarine, a u Firenzi kapelu *Brancacci* u Karmelićanskoj crkvi. Kažu, da su svi znatniji umjetnici, pa i Rafael i Michelangelo, često dolazili u tu kapelu da vide, kako treba slikati. Dubina prostora, poznavanje anatomije i odražavanje zbiljskog života, to su odlike Masacciovih slika. Još se doduše zapažaju tragovi »poze« modela, po kojima je slikao, ali to je već bio odlučni korak dalje od Giotta i njegove škole.

Uz Masaccia predstavljaju ranu renesansu u Firenzi fra Angelico da Fiesole, fra Filipo Lippi, Benozo Gozzoli, Sandro Boticelli, Filippino Lippi i Domenico Ghirlandajo.

F r a G i o v a n n i, nazvan A n g e l i c o, član reda sv. Dominika u Fiesole kod Firenze, rođen 1387. boravi najprije u Cortoni, zatim dolazi 1436. u *San Marco* u Firenzi i polazi konačno 1447. na poziv pape Eugena IV. u Rim. Tu je i umro 1455. Sahranjen je u crkvi *Santa Maria sopra Minerva* u Rimu. Od fra Angelikovih slika na drvu spominjemo triptihon 1433. s Madonom i 12 anđela-glasbara, zatim triptihon s krunjenjem Bl. Djevice u Firenzi i oltarnu sliku snimanja s križa. Ovo snimanje s križa djeluje kao prava vizija nepristupačno velike umjetnosti. Pa ipak su fra Angelicovi freski u *San Marco* u Firenzi još ljepši, snažniji i dublji. Mi spominjemo samo ova Razpeća i krunjenje Marijino. U Rimu slika pod kraj svog života 1440/5. kapelu sv. Lovre u Vatikanu. Fra Angelicove su slike prožete istinskom religijom. One su

pune života u Bogu i vječna Bogu posvećena pjesma. Kažu, da je fra Angelico slikajući pjevao pobožne pjesme i plakao od ganuća. Sienežka ljubkost njegovih likova izvrstno je sjedinjena s dubokom ozbiljnošću i zato je daleko od toga da djeluje sladunjavo. Fra Angelico voli prirodu, dobro crta i vješto vlada kistom, pa tako stvara one nadzemaljske Gospe i anđele, kojima možda u cielom kršćanskom slikarstvu nema premca. U njemu se sjedinila mistična pobožnost s iskonskom umjetničkom snagom, koja svu ljepotu vidi samo u Bogu i u odrazu Božjem, kako se odrazuje u anđelima i ljudima. Na njegovu grobu u *Santa Maria sopra Minerva* u Rimu stoji nadpis: »Hic jacet venerabilis pictor Fr. Io. de Flor. Ordinis Praedicator. 1455« i epitafij, što ga je sastavio papa Nikola V.:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.
Altera nam terris opera extant, altera coelo:
Urbs me Ioannem flos tulit Etruriae.

U Strossmayerovoj galeriji slikâ u Zagrebu nalazi se fra Angelicova Stigmatizacija sv. Franje asiškoga i Smrt sv. Petra mučenika.

Sasvim drugim putem ide fra Angelicov suvremenik, Karmelićanin F r a F i l i p o L i p p i. G. 1452. boravi u Prato i slika u tamošnjoj stolnoj crkvi život sv. Ivana i Stjepana. Kad se zagledao u Lukreciju Buti, ostavlja samostanski život i umire u Spoleto 1469. Njegove su Madone liepe Firentinke onoga doba, prikazane čarobnim koloritom. Anđeli su mu firentinski dječaci, odjeveni u anđeoško ruho. Slikao je *al fresco* i na drvu, no najbolja su mu djela na drvu. Poradi svježe ljepote, pune živog, ali blagog realizma i sjajnog kolorita, mnogo su se cienile i ciene se i danas njegove Madone, tako ona u *Palazzo Pitti* i u *Uffizi*. Fra Angelico je ljepotu gledao drugim očima nego fra Filippo. Fra Angelicove su pojave liepe, ali djevičanski čiste, a fra Filipo slika dražestnu čeljad ovog svieta kao Gospu, anđele i svetce.

Sandro Boticelli (1447.—1510.) ide još i dalje, te na svoje svete slike stavlja veći ili manji broj portreta živih mogućnika, a dražestnu ljepotu svojih madonâ, anđelâ i svetacâ zaokružuje blistavo-skladnim bojama i nekom tugaljivom nježnošću, koja mnoge ćudi privlači. Zato se mnogima i toliko sviđa Boticelliev *tondo* u *Uffizi* u Firenzi s Gospom, koja piše *Magnificat,* a diete Isus kao u ekstazi vodi majčinu ruku. Boticelli se mnogo zanio za Dantea i — što zvuči gotovo kao paradoks — za Savonarolu. Danteova su djela bila dobra hrana za Boticellievu pjesničku maštu. Ali kad je Savonarola onako tragički završio svoj život, kao da je presušio izvor Boticellievog pjesničkog zanosa. Na poziv pape Siksta IV. sudjeluje Boticelli 1482. s drugim firentinskim i umbrijskim slikarima svoga doba u slikanju prizora iz st. zavjeta u sikstinskoj kapeli u Rimu.

U Strossmayerovoj galeriji slika nalazi se *Bogorodica s Isusom,* djelo jednog nasledovača Sandra Botticellia i *Sv. Porodica s malim sv. Ivanom i sv. Margaretom,* koja se pripisuje Filippinu Lippi (1457.—1504.), učeniku Sandra Botticellia.

I Domenico Ghirlandajo (1449.—1494.) slika u sikstinskoj kapeli zajedno s Botticelliem poviestne prizore iz sv. Pisma. Uobće je poviestno slikarstvo njegova najjača strana. U koru *Santa Maria Novella* u Firenzi slika prizore iz života Bl. Djevice i sv. Ivana. Ti su prizori preneseni u svečane divot-građevine ili prekrasne krajine. Osobe su slikane prema živim ljudima u Firenzi, a njihove su haljine kopirane s tadašnje firentinske nošnje. Na drvenim oltarnim slikama unosi Ghirlandajo život i pokret među svetcima tako, da ne slika svetce osamljeno poredane oko Gospe, nego kao da međusobno izmjenjuju misli, pa se obraćaju i gledaocu pozivajući ga na pobožnost. To je tip *Santa Conversazione,* koju je Rafael u svojoj Disputi i u Atenskoj školi grandiozno razvio.

Firentinsko se slikarstvo pod kraj 15. st. udaljilo od duboke pobožnosti fra Angelica da Fiesole: ono slika doduše vjerske predmete, ali shvatanje ovih predmeta nije više vjersko, nego posve svjetovno. G. 1492. umire knez Lorenzo. 1494. umire Ghirlandajo. 1497. sakuplja svjetina pod vodstvom Savonarole ove svjetske taštine i baca ih na lomaču, koja se razplamsala na trgu. 1498. uništava ta ista razorna sila vatre tielo plamenog Savonarole. U Firenzi je na čas morao prestati umjetnički rad, sve je bilo uzrujano, zastrašeno, poremećeno. Iz Firenze prelazi umjetničko središte u Umbriju i onda u Rim.

Ranoj renesansi pripadaju Umbrijci: Piero della Francesca i njegovi učenici Melozzo da Forli, Luca Signorelli, Pietro Perugino i Peruginov pomoćnik u sikstinskoj kapeli u Rimu Pintoricchio.

Piero della Francesca (1420.—1492.) radi u ulju i *al fresco* ponajviše u svojoj užoj domovini oko Arezza. Spominjemo Pierove freske u crkvi sv. Franje u Arezzu. Melozzo da Forlì († 1494.) naučio je od svog učitelja perspektivu, ali ga nadvisuje izvanredno liepim oblicima. U Rimu je u crkvi sv. apostolâ slikao na stropu Uzašašće Isusovo, poznato po prekrasnim anđelima-glasbarima. Luca Signorelli (1441.—1523.) slika na drvu i *al fresco,* no značajnije su njegove fresko-slike od njegovih uljâ. U sikstinskoj kapeli u Rimu slika 1482. posljednje dane i smrt Mojsijevu, a 1499.—1506. »posljednje stvari« u stolnoj crkvi u Orvieto: pad Antikrista, uzkrsnuće mrtvih, pakao i nebo. U kompoziciji se kojiput čini, kao da utire put Rafaelu. Stvarno je Signorelli svojom obradbom golog tiela predteča Michelangelov. Pietro Perugino (1446.—1524.) slika također u sikstinskoj kapeli u Rimu 1482. (predaja ključeva sv. Petru). zatim u *Santa Maria Maddalena dei Pazzi* u Firenci znamenito Razpeće sa sv. Benediktom i Bernardom i na drvu skidanje s križa, danas u galeriji Pitti. Perugino je bio učitelj Rafaela Santi.

Odviše se dao zanieti modom sanjive tugaljivosti i slađanosti. Zato ga je njegov učenik Rafael već za života daleko nadvisio. Perugino je uostalom preživio Rafaela. U Strossmayerovoj se galeriji slikâ čuva Kaiserova kopija Peruginove slike: *Isus na križu.* Pintoricchio (1445.—1513.) je pomagao Peruginu kod slikanja Mojsijeva puta i Isusova krštenja u sikstinskoj kapeli u Rimu 1482. Perugino je naslikao Mojsijevu i Isusovu glavu, a drugo je izradio P i n t o r i c c h i o. U Rimu slika Pintoricchio u *Santa Maria in ara coeli* u kapeli Bufallini oko 1484. život sv. Bernardina, 1493./4. u *appartamento Borgia* u Vatikanu i oko 1505. na svodu *Santa Maria del popolo* (krunjenje Gospino, crkveni učitelji, evanđelisti i sibile). Najljepše mu je djelo u knjižnici stolne crkve u Sieni, gdje je na 10 fresco-slika prikazao poviest Eneja Silvija, kasnijeg pape Pija II. U Strossmayerovoj galeriji slikâ čuva se *sv. Katarina s Bogorodicom,* koja se pripisuje Bernardu Pintoricchio (ili njegovoj školi).

Signorelli, Perugino i Pintoricchio već pripravljaju prielaz iz rane u visoku renesansu. Taj se prielaz sasvim jasno očituje kod Mantegne u Padovi i kod porodice Vivarini i Bellini u Veneciji.

M a n t e g n a (1431.—1506.) se posve predao antiknoj struji i osobito studiju perspektive. U njegovim freskama u Padovi, gdje je prikazano mučeničtvo sv. Kristofora i Jakoba, osobe su prikazane toliko plastički, da se čini, kao da i nije slikano, nego klesano. Arhitektura i kostimi su klasični, perspektiva odlična. Studij perspektive naveo je Mantegnu i na neukusnosti, koje mogu dobro služiti kao skice, ali nisu prikladne za oltarnu sliku (*Pietà* u milanskoj Breri). Mantegna je bio i dobar bakrorezac i svojim je bakrorezima utjecao i na umjetnike preko Alpa. Dürer je u Veneciji kopirao nekoliko njegovih bakroreza.

U Veneciji rade istodobno dvie škole, zapravo dvie umjetničke porodice: Vivarini i Bellini. Obje stoje pod većim ili manjim utjecajem Mantegne,

ali mjesto plastičnosti vole bujne i sjajne koloristične efekte. Najznamenitiji mletački slikar ovog doba jest Giovanni B e l l i n i (1428.—1516.). Poznate su njegove različite *Santa Conversazione* u ulju, osobito ona u Akademiji i u S. Zaccaria. Dürer je smatrao već ostarjelog majstora »najboljim slikarom«. U Strossmayerovoj galeriji slikâ čuvaju se dvie odvojene ploče, na kojima je naslikan sv. Augustin i sv. Benedikto. Pripisuju se Giovanni Belliniu. U istoj galeriji nalazile su se i slike sv. Sebastiana, te sv. Petra mučenika, što ih je slikao Vittore C a r p a c c i o (1455.—1526.), učenik brata Giovannieva, Gentila Bellini.

Sv. Ivan Krstitelj i *Sv. Jeronim* u stolnoj crkvi u Trogiru pripisuju se Viktoru Carpaccio, učeniku Giovanni Bellinia. Školi Viktora Carpaccia pripisuju *Bogorodicu sa svetcima* i *Auxilium christianorum* u Poljudu kraj Splita. U samostanima franjevačke provincije sv. Jeronima imade mnogo slikâ mladih slikara Bellinieve i Carpacciove škole.

Visoka i kasna renesansa

V i s o k u r e n e s a n s u obilježuju tri imena talijanskih slikara: Leonardo da Vinci, Raffaello Santi i Michelangelo Buonarotti. Da Vinci radi najljepše stvari u Milanu, a Rafael i Michelangelo u Rimu.

L e o n a r d o d a V i n c i (1452.—1519.), sa-učenik Pietra Perugina, bio je i slikar i kipar i arhitekt i kemičar. U Firenzi slika Madonu u špilji (danas u Parisu i druga izradba u Londonu): u prekrasnoj romantičnoj krajini sjedi Gospa, a pred njom se igra mali Isus s malim Ivanom i s jednim anđelom. Nova koncepcija, koju ćemo susresti i kod Rafaela, ali bez one romantične pozadine. Oko 1482. polazi u Milan i tamo slika u blagovaonici nekadašnjeg dominikanskog samostana *Maria delle Grazie* svoju veličanstvenu posljednju večeru. Ova je slika u nebrojenim reprodukcijama postala svojinom čitavog kršćanskog svieta, bez obzira na konfesiju. To i nije euharistijska slika, nego je izabran momenat, kad je Spasitelj rekao svojim učenicima, da će ga jedan između njih izdati. Ove rieči proizvode na apostole veoma jak utisak: jedni se zgražaju, drugi pitaju, tko je to, treći se groze onomu, koji će Učitelja izdati. Izdajnik se u svom strahu sam izdaje. Kompozicija je slike izvanredno uspjela; razstavljena je u trokute, da se ipak sasvim prirodno ponovno usredotoči na Spasiteljevu liku, koji je u ovoj buri jedini ostao miran i blag. Nažalost se slika, uslied nove tehnike, koju je primienio Leonardo, i uslied drugih nepri-lika, nije dobro sačuvala, te je danas samo još biedni ostatak onoga, što je Leonardo stvorio. Nemirni Leonardov duh vodio ga je odsad u Veneciju, pa opet u Firenze, ponovno u Milan, gdje je naslikao svoju znamenitu sv. Anu s malom bl. djevicom i malim Isusom u novoj koncepciji (danas u *Louvre),* onda 1513. u Rim i konačno u Francuzku, gdje je 1519. umro. Leonardo je unio u slikarstvo svoj znameniti *sfumato:* prelievanje svietla i sjene, kojim se postizava točniji odsjev zbilje, nego oštrim prielazima. Leonardove su boje svietle i sjajne kao nikad dotad. Tko zna, zašto mu nije bilo dano, kad se 1513. nalazio u Rimu, da s Raafelom i Michelangelom svoje umieće i svoje znanje posveti crkvenoj umjetnosti. Možda je tomu bila kriva njegova nestalnost, koja se osnivala na njegovom nastojanju, da se neprestano usavršava i d rješava uviek nove probleme. Možda i što drugo.

R a f f a e l o S a n t i (1483.—1520.) učio je prve početke slikarskog umieća kod svog otca u svom rodnom mjestu Urbino. Kao šestnaestgodišnji mladić došao je k Peruginu, te se uživio u mekoću Peruginovih slikâ. Podkraj 1504. dolazi u Firenzu i tamo je mnogo naučio od Leonarda, Michelangela i fra Bartolomea. U ovo doba slika Rafael osobito madonu kao liepu i sretnu mladu majku, okruženu liepom prirodom. To su prekrasne lirske genre-slike, pune svježine i ljubkosti, ali ne spadaju crkvu ni na oltar, a čini se, da nisu bile n određene za tu svrhu. G. 1508. dolazi Rafael u Rim i tu mu papa Julije II. na preporuku Bramantea povjerava umjetnički ukras t. zv. *Stanzâ* u Vatikanu. U *Stanza della segnatura* slika Rafael 1509.—1511. *al fresco* teologiju *(Disputa),* filozofiju (atenska škola), umjetnost i pravo. U *Stanza d'Eliodoro* prikazuje simbolički pobjedu pape Julija II. nad političkim neprijateljima u freskama: misa od Boisene, Heliodor, Leo III. i Atila, te izbavljenje sv. Petra iz tamnice. U trećoj stanzi, nazvanoj *stanza del incendio,* nastavlja Rafael u freskama,

koje nije sam radio, nego je samo vodio posao, prikazivanje pontifikata Leona X. U četvrtoj stanzi, nazvanoj po Konstantinu Velikom, Rafael nije mnogo sudjelovao; završio ju je njegov učenik Giulio Romano 1525., kad je Rafael već bio mrtav. G. 1516. izradio je Rafael 10 kartona za zidne ćilime u sikstinskoj kapeli, na kojima su prikazani prizori iz st. i novog zavjeta. Kartoni s čudesnim ribolovom i s pozvanjem sv. Petra smatraju se najboljim Rafaelovim djelom uobće. Istodobno slika Rafael zajedno sa svojim učenicima u vatikanskim *loggiama* prizore iz st. i n. zavjeta i uresuje arkade grotesknim uresima. Nakon Bramanteove smrti vodi gradnju nove crkve sv. Petra i ponovno se vraća slikanju Madone. Ove su slike mnogo zrelije i dostojanstvenije od onih iz ranijih godina: *Madonna della sedia* (Firenze, Pitti), *Madonna da Foligno* (Vatikan), *Madonna Sistina* (Dresden). To su od reda oltarne slike. Glasovito je preobraženje (u Vatikanu) Rafael samo započeo, ali je umro prije negoli ga je mogao dovršiti. Dovršili su ga njegovi učenici. Sahranjen je po vlastitoj želji u Panteonu. Nadgrobni mu je nadpis sastavio kardinal Bembo, a na grobu je Bogorodičin kip od njegova prijatelja Lorenzettia.

U Strossmayerovoj se galeriji slika čuvaju kopije Raffaelovih slikâ: Bitka na milvijskom mostu, Madonna s češljugarkom, Polaganje Isusa u grob, Madona s karanfilom, Misa od Bolsene i t. d. Rafaelu pripisuje *Bogorodicu s Isusom i anđelom* u biskupskom dvoru u Dubrovniku.

Sasvim je suprotnog značaja od veselog, ali blagog, mirnog i harmoničnog Rafaela bio njegov takmac M i c h e l a n g e l o B u o n a r o t t i (1475.—1564.). I to i kao čovjek i kao umjetnik. Michelangelo točno poznaje anatomiju, ali u svojim se slikama i kipovima ne obazire na anatomska pravila. On sâm stvara svoje likove i on im daje zakone života i mjere. Arhitekt, kipar, slikar i pjesnik u jednoj osobi. Zapravo je bio rođeni kipar.

Njegove su slike zapravo neklesana, slikana skulptura. *Zato* Michelangelo slika nago tielo, a ne iz kakovih drugih razloga. Uostalom su njegova naga tjelesa sve prije nego sjetilna. U igri kretnje i naponu mišića izražava Michelangelo svoje misli. Bez sumnje je u tomu išao predaleko, kad je i najsvetije prizore i osobe prikazao bez odiela, kao na pr. Gospu i Spasitelja na posljednjem sudu u sikstinskoj kapeli. Ali njegovoj se nakani ne može ništa prigovoriti. Mladost je sproveo kod Ghirlandaja u Firenzi. Tamo je naslikao svoju prvu sliku, svetu obitelj (danas u Firenzi), bez religijskog sadržaja, posve plastički. Papa Julije II. pozvao ga je u Rim da mu izradi nadgrobni spomenik, koji je, kako ćemo vidjeti, ostao samo veličanstveni *torso*. U razdoblju 1508.—1512. slika Michelangelo svod sikstinske kapele ležeći vodoravno na skelama s licem okrenutim prama gore. Na zidovima su majstori stare renesanse prikazali *lex legis i lex gratiae,* a na svodu prikazuje sada Michelangelo *lex aeterna,* zapravo tipične pojave i prizore iz starog zavjeta, koji predoznačuju Krista i njegovo spasenje. U šestdesetim godinama svoga života slika Michelangelo na glavnom zidu sikstinske kapele 1535.—1541. posljednji sud. To je u punom smislu rieči *dies irae* u duhu Savonarole, ali i u duhu Michelangela samoga. Savonarola bi dao možda čitavu sikstinsku kapelu srušiti radi ovog posljednjeg suda. Da se ne mora čitava slika skinuti i uništiti povjereno je kasnije Danielu de Volterra da kakotako prekrije nagost onog množtva herkulskih tjelesâ na toj slici. Običnih se posjetnika Michelangelove fresko-slike na svodu i na pročelju sikstinske kapele ne doimlju osobito. U Michelangelov se sviet treba najprije uživjeti, i tek ga se onda može razumjeti. A kad smo ga razumjeli, tada ćemo osjetiti, da imamo pred sobom djelo jednog titana. Mi ćemo se samo osjetiti pred njim malenima i sićušnima, a on će pred nama izrasti kao *terribile.* Tako su ga zvali, dok je bio živ.

S Michelangelovim posljednjim sudom i njegovom smrću 1564. renesansa je prošla zenit svog uzpona i mi se nalazimo već u kasnoj renesansi, koja polako prelazi u barok. Michelangelo je preživio mnoge svoje suvremenike i zato se moramo još načas vratiti natrag, da ukratko prikažemo najglavnije slikare 16. st. u Italiji i preko Alpa.

Osim Leonarda, Rafaela i Michelangela pripadaju visokoj renesansi u Italiji ovi slikari:

Fra Bartolomeo (1475.—1517.), bio je veliki poštivalac Savonarole. Postao je 1500. član reda sv. Dominika u San Marco u Firenzi. Njegove se slike odlikuju ozbiljnošću i ljepotom. Prije ulazka u samostan slika *al fresco* u *Sta Maria Nuova* u Firenzi posljednji sud. Kao redovnik slika još samo uljem. Glavne su mu slike: *Mater misericordiae* u Lucca, uzkrsnuli Spasitelj među 4 evanđelista, mistično vjenčanje sv. Katarine i oplakivanje mrtvoga Krista.

Sasvim protivnim smjerom ide Giovanni Antonio Bazzi, prozvan Sodoma (1477.—1546.), u Sieni. On slika crkvene slike nesamo na posve svjetovni način, nego unosi u njih upravo onaj ton, koji je toliko bio razplamtio Savonarolin gnjev: liepe žene i liepi nagi svetci, kao na pr. njegov sv. Sebastian u Firenzi, tako su prikazani, da ni najmanje ne potiču na pobožnost. Najbolje su mu slike u samostanu Oliveto u oratoriju sv. Bernardina i osobito sv. Katarina u crkvi sv. Dominika.

Antonio Allegri, nazvan Correggio (1494.—1534.) poput Michelangela kida s tradicijom crkvenoga slikarstva, ali na drugi način. Correggio ne slika dubokih misli poput Michelangela, nego samo vedro, gotovo razpušteno veselje svojih nagih i polunagih anđela, koji skaču po nebeskom prostoru u kupoli stolne crkve u Parmi. To je »žablji *ragout*« izprepletenih nogu i ruku, slikanih majstorskim karnatom i dobrom, ali smjelom perspektivom. Bolje je i mirnije njegovo ulje »Sveta noć« (danas u Dresdenu), gdje od malog Isusa izlazi svietlo i čarobnim odsjevom obasjava prisutne i čitavi kraj. Dubljeg vjerskog osjećaja nema ni ovdje. Bolje polaze za rukom Correggiu slike iz poganske mitologije. Možda je Correggio prvi od jačih slikara, koji je doista razkršćanio »crkvenu« umjetnost.

Mletčani Giorgione (1478.—1510.), Jacopo Palma Vecchio (1480.—1528.), Tizian Vecelli (1477.—1576.), Jacopo Robusti nazvan Tintoretto (1518.—1594.) i Paolo Caliari Veronese (1528.—1588.) unose u crkveno slikarstvo dotad nečuveni sjaj boja i mnogo ovozemnog veselja. Giorgione se najviše bavi mitologijskim prizorima. Od crkvenih mu je slikâ najbolja Madona u Castelfranco sa sv. Liberalom i sv. Franjom. Palma slika najviše liepe mletčanke finog *teinta* u bogatim haljinama. Najboljom se crkvenom slikom Jakoba Palme smatra njegova slika sv. Barbare za topnike u Veneciji. Pripisuju mu i slike u Gospi od Šunja u Lopudu i u stolnoj crkvi u Dubrovniku. Tizian je nakon smrti Michelangela prvi slikar Italije. Najviše slika portrete i mitologijske prizore, a kao uzput i crkvene slike. Pa ipak su mu crkvene slike proniele slavu. U svemu je naslikao oko 1000 slika. Crkvene je slike slikao gotovo bez izuzeta u ulju. Spominjemo njegov najraniji rad »Porezni dinar«, odje suprotstavlja plemenitu Isusovu glavu podmuklosti njegova protivnika. Zatim *Assuntu* u Veneciji, *Madonnu Pesaro*, kasnije izgorjelu sliku mučeničtva sv. Petra mučenika, i monumentalno-nježnu sliku, koja prikazuje prikazanje Bl. Dj. u hramu. Od svih je Tizianovih slika s vjerskim sadržajem ova slika možda najvrjednija po svom ugođaju: mletačke palače i mletački puk uokviruju stubište, po kojem ulazi malena Djevica k vratima hrama, gdje je čekaju starozavjetni svećenici. Uzprkos posve svjetovne okoline sama pojava male Djevice daje ovoj slici neki nježno-veličanstveni značaj. Na ostalim je brojnim

slikama Tiziana vjerski sadržaj obično zaodjeo radošću ovoga svieta, te od vjerskog sadržaja nije ostalo mnogo više nego samo ime. Tizianu pripisuju oltarnu sliku sv. Magdalene u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku, te slike iz života sv. Lovre u Vrbovskoj na Hvaru. Tizianovoj školi pripada *Uznesenje Marijino* u stolnoj crkvi u Dubrovniku. Tintoretto je slikao vrlo mnogo, često i površno, ali je ozbiljno nastojao da u svojim slikama sjedini odlike Michelangelova kista s Tizianovim zlatnim koloritom. Njegove bolje slike zapanjuju, ali ostavljaju vjerski osjećaj podpuno hladnim. Tintoretto je svoje slike vjerskog sadržaja izpunio banalnošću. Na njegovim se biblijskim gostbama jede i pije. U Strossmayerovoj galeriji slikâ čuva se Tintorettova slika: *Zaruke sv. Katarine.* Tintorettu se pripisuju slike u dominikanskom samostanu u Bolu na Braču i u franjevačkom samostanu u Šibeniku. Paolo se Veronese od Tintoretta razlikuje svojim sivo-srebrenastim tonom. Ni njegove slike vjerskog sadržaja nemaju obično nikakvog *vjerskog* značenja. Njegove su biblijske gostbe, slikane u samostanskim blagovaonicama, u stvari gostbe bogatih mletčana i mletčanki, zaokružene divotnom renesansnom arhitekturom. Pred crkvenim se sudom morao opravdavati radi »luđakâ, pijanicâ, patuljaka i sličnih stvari« na svojim slikama. U Strossmayerovoj se galeriji slikâ čuva *Alegorija mudrosti i snage* od Paola Veronese. Pripisuju mu i *Krist i Zebedejeva žena.*

Ne smijemo u ovom kratkom prikazu mimoići dviju slikarskih porodica, koje su u 16. st. mnogo radile za crkve u Dalmaciji. To su porodice Santa Croce i Bassano. Porodici Santa Croce pripadaju slikari Girolamo (1480.—1556.) i Francesco (1516.—1584.). Ovim se umjetnicima pripisuje poliptih u Košljunu, poliptih u Poljudu, oltarna slika sv. Bartola u Kotoru, Bogorodica u Poljudu, slike u Hvaru, Krapnju *(Posljednja večera),* Dubaštici, Bakru (Presv. Trojstvo), Lopudu, Visu i t. d. Mletačkim slikarima Jacopo Bassano (1515.—1592.) i Leandro Bassano (1551.—1622.) pripisuju Pietà u Hvaru, *sv. Franjo Paolski* u Hvaru, *Bogorodica Ružarica* u Vrboskoj na otoku Hvaru, *Krist na križu* u Hvaru, *presveto Trojstvo* u Korčuli, *Rođenje Kristovo* u Prčanju i *Poklonstvo pastira* u Hvaru. U Strossmayerovoj galeriji čuvaju se ove slike Jacopa Bassano: *Krštenje sv. Lucile, sv. Ivana Krstitelja* i *Krist na maslinskoj gori.*

Njemačko slikarstvo 16. st. nadovezuje na njemačke slikare 15. st., a od Italije preuzima uglavnom samo ornamentiku, koja podsjeća na antiku i arhitektonske motive. Velika je razlika između njemačke i talijanske renesanse i u tomu, što talijanski slikari stoje ponajčešće u službi pape i svjetovnih knezova, a njemački slikari 16. st. rade za crkvu i za građanske krugove, i to u doba, kad je Luter razkinuo duhovno jedinstvo njemačkog naroda i kad je počeo pokret za »posve duhovnim« kršćanstvom, koje je odklanjalo onu službu, što ju je dotad vršila umjetnost u crkvi. Bez sumnje je jedan od povoda ovom novom ikonoklasticizmu bio posvjetovnjačenje crkvene umjetnosti. Ali umjesto da se uznastoji oko toga, kako bi se umjetnost opet povratila u službu Crkve, razkinuta je veza između umjetnosti i novog kršćanstva. Sve je to sputavalo djelatnost i razvitak njemačkog crkvenog slikarstva u 16. st.

Četiri slikara valja spomenuti u to doba u Njemačkoj. To su Michael Pacher († 1498.), Albrecht Dürer († 1528.), Mathias Grünewald (1475.?—1530.?) i Hans Holbein mladi (1497.—1543.).

Pacher je bio drvorezbar i slikar. Glavna su mu djela krilni oltar u St. Wolfgang kod Salzburga (1481.) i u Brixenu (danas u Augsburgu i Münchenu). Pacher je u Padovi bio učenik Mantegne, pa je od njega preuzeo rješavanje perspektivnih problema. Kod toga pada Pacher u pretjeranosti.

Dürer je tvrdi, ali osjećajni Niemac. On je vrlo bliz prirodi. On traži i daje karakterističnu individualnost. Njegov put u Veneciju 1505. i prijateljstvo Bellinijem otvara mu oči za boje, a put u Nizozemsku 1520. vraća mu opet veselje na boji, koje se bilo umanjilo uslied toga, što je međutim mnogo radio u bakrorezu i u drvorezu. Dürer je obje ove tehnike u mnogom unapriedio i svoju slavu ima ponajviše zahvaliti upravo svojim bakrorezima, koji su se posvuda proširili. Njegove slike Madona s ptičicom (Berlin) i Razpeće (Dresden) jasno odaju neposredni utjecaj talijanske renesanse u Veneciji. Najbolja mu je slika presv. Trojstvo, danas u Beču, nastala nakon što se vratio iz Venecije u domovinu. Niemcima se ova malena oltarna slika čini odviše šarenom, ali upravo ovo šarenilo ponio je Dürer sa sobom iz Venecije. Htio je nasljedovati onaj bujni venecianski kolorit, kojemu se u Veneciji divio, ali ga nije mogao u punoj mjeri dostići, jer nije bio toliko vješt rukovanju bojom, osobito na onako skučenom prostoru, na kojem je naslikao množtvo svetaca. Dürerovi drvorezi i bakrorezi obrađuju život Gospin i muku Isusovu na različit način: jednom kao *genre*-slike, a drugi put opet tako, da se izostavlja sve suvišno i čitava se pažnja skreće samo na bitni biblijski događaj. Nakon povratka iz Nizozemske naslikao je Dürer 4 evanđelista, koji su tako snažno prikazani, da ih se s pravom označuje i kao 4 temperamenta.

Grünewald je kao slikar možda i znatniji od Dürera. On je osamljen poput Michelangela, melankoličan i nesretan u braku. Radi snage njegova kista i boje nazvali su ga njemačkim Coreggiom. Ali Grünewald ne slika bujnih draži ovoga svieta. On se ne veseli s ovim svietom, nego svojim kistom slika nemilosrdnu, strahovitu zbilju. On neposredno nadovezuje na njemačko slikarstvo 15. st. i nema nikakve veze s Italijom. Najznačajnija su mu djela: oltar, određen za Isenheim (danas u

Kolmaru) i Razpeće iz Tauberbischofsheima (danas u Karlsruhe). Boja, ugođaj, crtež, sve je u službi strahovitog naturalizma, kojim su slikana oba ova Razpeća. To je možda i granica, preko koje će crkvena umjetnost jedva moći prieći. Jedno *Rođenje Isusovo* u Strossmayerovoj galeriji slikâ pripisuju neki Grünewaldu, a neki opet Luki Leydena.

Holbein mlađi spaja u sebi renesansnu formu i njemačku ćud, reformaciju i katolicizam. Posljednje je godine svoga života proveo u Londonu kao dvorski slikar portreta kraljevske porodice i visoke aristokracije. Načelnik grada Basela Meyer naručio je od njega poznatu sliku Gospe, koja nije ni protestantska ni katolička. Gospa je snažna, bogato odjevena majka. Kompozicija je ove slike slična kompoziciji talijanske *Santa Conversazione*. Ali samo Mayer je sklopio ruke, samo on poštuje Gospu, njegov se stariji sin igra s mlađim bratom, a pokojna Mayerova žena i sadašnja žena, kao i kćerka, kleče doduše, kćerka s krunicom u ruci, ali nekako čudno i prisiljeno: *signum temporis*. Gotovo istodobno (1522.) radi Holbein u drvorezu ilustracije za protestantsku i za katoličku bibliju. Osobito je popularan postao njegov Totentanz, u kojem ne plešu više mrtvi sa živima, nego sama smrt pleše svoj ples ništeći ljudske živote gdjegod stigne, a kad joj se ljudi najmanje nadaju.

Utjecaj se talijanske visoke renesanse doskora počinje zapažati u Nizozemskoj, Francuzkoj i Španiji. U Nizozemskoj mu se opire Massys († 1530.), ali već Lukas van Leyden (†1533.) unosi dosta talijanskih elemenata u svoje uostalom još uviek nizozemske slike. Zastupnici romanističkog smjera, kako su se sami zvali, jesu Jan Gossaert nazvan Mabuse († 1541.) i Barend van Orley († 1541.). U Francuzkoj djeluju po pozivu Franje I. Leonardo i Andrea del Sarto. Talijanski umjetnici osnivaju svoju školu u Fontainebleau.

Ova je škola imala uresiti kraljevski dvorac. Stariji smjer je više nacionalan i oslanja se na braću van Eyck još i onda, kad je njihov utjecaj i u samoj Nizozemskoj popustio. Ovom smjeru pripada miniaturist Jean Fouquet († 1480.), a djelomice i Jean Cousin (1500.—1590.), slikar smjelo komponiranog posljednjeg suda u Louvreu.

U Španiji je Karlo V. uveo u modu Tiziana i tako je polako iztisnut nizozemski utjecaj. Toledskog su slikara Navarrete († 1579.) sami Španjolci prozvali španjolskim Tizianom, a Juana de Juanes (†1579.) u Valenciji španjolskim Rafaelom. Luis Morales († 1580.) i Juan de las Roelas († 1625.) idu više putem dotadašnjeg španjolskog slikarstva. Za crkvicu sv. Duha u Hvaru naslikao je Juan Boschetto 1523. *Silazak Duha Svetoga.* Juan je krajem 15. st. došao u Dalmaciju. Radio je u Šibeniku.

Od baroka do danas

Barokno je slikarstvo stvorilo mnogo fresko-slika u baroknim crkvama i još više slika u ulju na baroknim oltarima. Većinom su to nemirne, gotovo divlje kompozicije, slikane neugodnim smeđim tonom, bez dubljeg crkvenog duha, pune vanjske eksaltiranosti. Nemoguće je i nepotrebno navađati slikara po slikara u svakoj pojedinoj zemlji. Dovoljno je za našu svrhu da spomenemo samo najglavnije.

U Italiji su najprije počeli sliepo i bez duše nasljedovati Michelangela. Ali ova je manira doskora dosadila. Oko Carraccia okuplja se tada u Bologni skup slikara, nazvanih eklekticima. Oni proučavaju Rafaela, Leonarda i Michelangela, i uzimlju od njih ono, što im se čini dobrim. U drugu se ruku oko Caravaggia okupljaju naturaliste, koji traže i svoje modele i svoj oblik u samoj prirodi, i to u najnižim slojevima talijanskih gradova i gradića. Te su dvie struje bile vrlo neprijateljski raspoložene jedna prama drugoj. Većina slikara obih skupina slika istodobno i crkvene slike i mitologijske prizore, često pune najgrublje lascivnosti.

Lodovico Carracci (1555.—1619.) sa svojim pranećacima Augustinom i Hanibalom slika *al fresco* u *Pallazzo Farnese* u Rimu 1597. mitologijske prizore, koji imadu prikazati svemoć ljubavi. To je prvi i tipični primjer baroknog slikarstva. Domenichino (1581.—1641.) nadovezuje na *cinquecento* i na Rafaela u svojim fresko-

skama u *Sant Andrea della Valle* u Rimu. Poznata je njegova slika »Posljednja pričest sv. Jeronima«. Guercinova († 1666.) sv. Petronella vriedi kao najbolja oltarna slika talijanskog baroka. Sentimentalni Guido Reni († 1642.) rado slika trnjem krunjenoga Krista i žalostnu Gospu, ali to nisu doista potresne slike, jer se doimlju samo vrlo mekanih ćudi, a na ozbiljnije i tvrđe djeluju gotovo teatralno. U Strossmayerovoj se galeriji čuvaju dvie slike, slikane na način Guida Reni: *Oplakivanje mrtvoga Krista i sv. Sebastian.* U istoj se galeriji nalazi i stara kopija *smrti sv. Petra* (Vatikan).

Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1555.—1609.) unosi u svoje slike posebnu razsvjetu, zapravo neku podrumsku polutamu. Osobe su žarko osvietljene, a slikane su prema modelima iz najnižih slojeva. Vrlo su pokretne i uzrujane. Carlo Dolci († 1696.) zanosi se mekušnom sentimentalnošću i slika sladko-pobožne madone i svetice, te svojim slikama postaje ljubimcem »kršćanki« svoga, a i našega doba. Najplodniji i najznamenitiji talijanski slikar 18. st., Giovanni Battista Tiepolo (1693.—1770.) slika u Veneciji velike freske i oltarne slike pune svjetske razkoši. Tiepolovi su svetci zapravo neobuzdana, često i razuzdana djeca svoga doba.

U Španiji Calderona, Cervantesa i Lopez de Vega postoje četiri slikarske škole: u Toledu, u Valenciji, u Madridu i u Sevilli. U Toledu radi Tizianov učenik Domenico Theotocopuli, po svom kretskom poriekłu nazvan El Greco (1548.—1625.). Njegove se slike tek u novije doba osobito ciene. Spominjemo samo *Uzkrsnuće Isusovo* (Prado) i *Uznesenje Bl. Djevice Marije.* U Valenciji je kod Francisca Ribalta učio Jusepe Ribera (1589.—1652.). U Italiji je na nj utjecao Caravaggio. Svjetlostni efekti i jaka čuvstva dolaze kod Ribere do jakog izražaja. U Strossmayerovoj galeriji nalazi se njegov sv. Jeronim. Glavni je zastupnik madridske škole Diego de Silva y Velazquez (1599.—1660.), dvorski slikar i maršal Filipa IV. Njegove se slike odlikuju posebnim svietlom, koje je svuda prisutno. Velazquez ima smisla za zbilju, bila ona liepa ili ružna. U glavnom je slikao portrete i svjetovne predmete. Od riedkih vjerskih slikâ spominjemo njegovo Razpeće, koje očituje sve odlike Velazquezova kista i sjedinjuje ih s velikim dostojanstvom i mirom Razpetoga. Sevillsku školu predstavlja najveći crkveni slikar Španjolske Bartolomé Estéban Murillo (1617.—1682.), koji je čitav svoj život proveo slikajući slike gotovo izključivo vjerskog sadržaja. U svemu je naslikao oko 400 ulja. Njegove su slike pune vjerskog zanosa. Čudo pod njegovim kistom postaje događajem, gdje se pred nama otvara nebo i nestaje razlike između čuda i obične stvarnosti, između neba i zemlje. Boje su mu sjajne, okružene divotnim svietlom njegovog *vaporoso.* Oko 30 puta naslikao je svoju znamenitu *la Concepcion,* koja je ostala trajnom svojinom kršćanskog puka. Često je slikao i vrlo nježne *genre*-prizore s Gospom, Isusom i malim sv. Ivanom Krstiteljem. To su prizori iz kruga porodičnog života, vrlo nježni i dobro izrađeni, ali jedva da imadu i nešto vjerskog sadržaja.

Nizozemska je odhranila dva velika slikara 17. st., jednog »katoličkog« i jednog »protestantskog«. Petar Pavao Rubens (1577.—1640.), isusovački učenik, bogat i sretan u svom životu, okružen sjajem i velikom četom svojih učenikâ, naslikao je u svom životu oko 1400 slika. Od toga gotovo polovica obrađuje vjerske predmete. Druga polovica obrađuje mitologiju, *genre* i krajinu. Ono, što su Tizian i Correggio dali samo naslutiti, to izriče Rubens sasvim otvoreno i bez suztezanja. Puls krvi i drhtaj strasti — to je isto kao i njegov podpis na slici. Tako se Rubens podpisao i na većini svojih slika s vjerskim sadržajem. On je »kentaur, koji

proglasuje pravo mesa, strasti i opojnosti sjetila«. Najbolja će mu slika biti »Skidanje s križa« (u Antwerpenu). Poznata je njegova slika kako sv. Ignacije Lojola oslobađa obsjednutoga (danas u Beču). Kad slika Gospu, tada prikazuje krupnu odličnu svjetsku damu i ništa više. Kad slika posljednji sud, tada stvara samo jedno strahovito zamršeno klupko nagih tjelesâ. Rubensov posljednji sud u isusovačkoj crkvi u Neuburgu morao je 1692. biti odstranjen. Mnogo se bavio i bakrorezom, pa je i time dobro zasluživao. Umro je 1640. slavljen kao najveći slikar svoga doba.

Rembrandt Harmensz van Ryn (1606.—1669.), ne manje nadaren od Rubensa, svršio je nesretno, zapušten i zanemaren od svih. Danas ga mnogo ciene, osobito protestanti, koji smatraju, da je Rembrandt poznavao bibliju kao riedko koji slikar, da je mnoge biblijske događaje tek on odkrio za umjetnost, i da je tek Rembrandt našao evanđeosko razumievanje iskonskog kršćanstva. Zato se njegove slike vjerskog sadržaja smatraju triumfom protenstatizma. Tipove starozavjetnih osobâ nalazi Rembrandt u židovskim četvrtima Amsterdama. On ih odieva u iztočnjačko odielo i turban, onako nekako, kako je znao, da se odievaju Turci i Arapi. Svojim likovima daje Rembrandt pravu duševnost. Čitav je prostor na Rembrandtovim slikama zaodievan u *chiaro-schuro*, t. j. u zlaćano svietlo, koje obasjava glavni dio slike, a sve ostalo titra u blagom sumraku, koji nije ni svietlo ni tama.

Francuzko se slikarstvo 17. st. u mnogom povezuje s talijanskim. Simon Vouet (1590.—1649.), dugo boravi u Italiji i bio je smatran velikim slikarom, jer je slikao velike slike. Ali tko će na pr. u njegovoj »Vjeri« u Louvreu prepoznati kršćansko vjerovanje? To je ugojena mlada žena, koja lievom rukom drži paominu granu, a desnom visoko podiže srdce, iz kojega izlazi plamen — i ništa više. I najveći je francuzki slikar ovoga doba, Nicolas

Poussin (1593.—1665.) najveći dio svoga života proboravio u Rimu. Nije dakle čudo, da na nj utječe talijanska renesansa i antika. Uz mitologijske prizore slika Poussin i slike iz vjerskog područja. Njegovo mučeničtvo sv. Erasma u Vatikanu podsjeća na Domenichina i Caravaggia. Ova slika pokazuje, kud je crkvenu umjetnost doveo historijski naturalizam: svezanom mučeniku namataju crieva na debeli kolac... Filip Champaigne (1602.—1674.) bio je jansenistički razpoložen i njegove su slike, kao na pr. posljednja večera (u Parizu), ozbiljne, ali hladne i poza im je sasvim prozirna. Pierre Mignard (1612.—1695.) slika *al fresco* kupolu u Val de Grâce. Eustahija Le Sueur (1616.—1655.) poredivali su Francuzi s Rafaelom, jer je doista od Rafaela preuzeo mekoću linije: ali i opet, vidi se poza modela. Glavno mu je djelo veliki ciklus iz života sv. Bruna, sada u Louvreu. Nije nam zadaća da ovdje prikazujemo daljnji razvitak slikarstva u Francuzkoj, gdje kulturne i političke prilike nisu dozvoljavale da se pravo razvije crkvena umjetnost. Najviše se još možda izrađuju sladunjave Madone, Magdalene, sv. Sebastijan... Umjetnost je postala dvorskom, svjetskom, subjektivno-osjećajnom, pa sve te svoje vlastitosti zadržaje i onda, kad prelazi crkvena vrata. Promjena nastaje zapravo tek u 20. st. Pierre Puvis de Chavannes (1824.—1898.) naslikao je u parižkom Pantheonu poviest sv. Genoveve, zaštitnice grada Pariza. Njegove se slike odlikuju jasnim crtežem mekanih oblika i dekorativnom monumentalnošću. Puvis de Chavannes pripada romantičkom smjeru. Vođa francuzkih novoromantika, Maurice Denis, uresio je svojim slikama tri kapele u Le Vésinét kod Pariza, zatim crkvu sv. Ljudevita u Vincennes i absidu sv. Pavla u Ženevi. George Desvallières uvodi u svoje slike (kapela Rouché) uz snažnu dramatičnost i izvjestni realizam, koji se očituje u haljinama današnjice (Blagoviest, Razpeće). Marcel Lenoir i Pauline Peugniez

crpu iz stare umjetnosti, ali slikaju ljude i djecu svoga doba (Pietà, Isus i djeca). I Gino Severini (Semsales) i Jeanne Lucien-Simon vraćaju se starim majstorima. Sasvim je moderan Angel Zaraga (L'Assomption) i Felix Bellenot (Polaganje Krista u grob). Gustava Moreau (1826.—1898.) spominjemo samo zato, da se vidi, za kakve se sve efekte umjetnici znadu služiti prizorima iz Sv. Pisma (Saloma).

Na njemačkom području grade se u 18. st., osobito na jugu: u Bavarskoj, Tirolu i Austriji, mnoge barokne crkve. Njemački slikari slikaju na zidovima, u kupolama, na oltarima. Martin Johann Schmidt († 1768.) naslikao je preko 1000 uljenih slika, a k tomu i mnogo velikih slika na zidu. U pojedinostima sve to ne zadovoljava osobito, ali valja priznati, da je dojam ovih crkvi jedinstven i da se ove akrobacije anđelâ i svetaca po oblacima gotovo mogu mjeriti s Tiepolom u Veneciji. Uz to nastaju i pobožne slike, osobito sv. Obitelji, gdje se mali Isus igra ili spava, onako slično, kako smo to vidjeli u Italiji; samo Gospa nije više Talijanka, nego Njemica. Winkelmannov prijatelj Anton Raphael Mengs (1729.—1779.) nasljeduje antiku i Rafaela. Za katoličku dvorsku crkvu u Dressdenu naslikao je nekoliko oltarnih slika, a u S. Eusebio u Rimu uresio je svod slikama, koje prikazuju slavu sv. Eusebija.

Kad je Friedrich Overbeck 1810. došao u Rim okupili su se oko njega Schadow, Veit, Cornelius. Nastanili su se u napuštenom franjevačkom samostanu *St. Isidoro* i zato su ih nazvali samostanskom braćom ili Nazarencima. Duboko kršćansko gledanje na sviet dovelo ih je do spoznaje, da moraju preskočiti mnoge vjekove i nadovezati na crkvenu umjetnost srednjega vieka. Ali, premda Niemci po poriekIu, Nazarenci ne nadovezuju na njemački srednji viek, nego na talijansku ranu renesansu. Svoj uzor nisu gledali u Rafaelu, nego u Peruginu i fra Angelicu. Overbeck (1789.—1869.) slika osobito prizore iz biblije i legende. U Lübecku je naslikao ulazak Isusov u Jeruzalem, u Frankfurtu triumf vjere nad umjetnostima, u stolnoj crkvi u Kölnu krunjenje Gospino. U Strossmayerovoj galeriji slikâ čuvaju se Overbeckovi nacrti za slike u đakovačkoj stolnoj crkvi (slike nisu izvedene). Umjesto Overbecka, koji je već bio preslab za taj veliki posao, izslikali su đakovačku stolnu crkvu po svojim kartonima A. M. Seitz i Ljudevit Seitz. U Strossmayerovoj se galeriji čuvaju i neki Seitzovi kartoni, te *»Kraljica anđela«* od Ljudevita Seitza (1869.). Philipp Veit (1877.) slika mnoge pobožne oltarne slike. Eduard von Steinle († 1866.) imao je mnogo uspjeha u slikanju malih pobožnih slika. U Strossmayerovoj galeriji čuvaju se tri Steinleove slike. Snažniji je Joseph Führich (1800.—1876.) u svojim slikama iz života Isusova i Marijina. Najjači među Nazarencima bio je Petar Cornelius (1783.—1867.). U Ludwigskirche u Münchenu naslikao je *al fresco* rođenje Kristovo, Razpeće, stvorenje svieta i posljednji sud. Sve to i idejno i formalno podsjeća na Michelangela, ali u snazi zaostaje za sikstinskom kapelom. Corneliusov učenik A. Maksimilian Seitz (1811.—1888.) i njegov sin Lodovico (1844.—1908.) slikali su mnogo u Njemačkoj i Italiji. Lodovico je bio ravnatelj vatikanske pinakoteke. Najvažniji su nizovi slikâ ovog »posljednjeg Nazarenca« u Loretu, u Padovi i u Đakovu.

U prvi mah začuđuje, da je smjer Overbecka i Corneliusa već pred 80 godina najoštrije odklonio Desiderius Lenz, osnivač beuronske umjetničke škole. Glavnu je pogrješku ove struje Lenz vidio u tomu, što kod Nazarenaca nema monumentalnosti, što nema statike. Živa priroda nema statike, u njoj sve teče, i zato je u živoj prirodi sve samo časovito. Lenz uvodi u umjetnost oduhovljenu prirodu, monumentalnost, mir i stilizaciju, koju crpe osobito iz Egipta, ali je i sam stvara. Beuronske freske u kapelici sv. Maura, mozaici u Montecassino, križni

put u Stuttgartu, kao i *Regina Martyrum* u Emausu kod Praga najbolji su primjeri remekdjela beuronske slikarske škole. Ova je škola pod vodstvom P. Desiderija Lenza O. S. B. sviestno napustila svaki naturalizam i uvela hieratični idealizam, koji po svojoj stilizaciji, svojem kanonu crta i boja, i po svojoj simbolici dolazi sasvim blizu modernom ekspresionizmu, premda se od njega po svojoj hieratičnosti bitno razlikuje. Ali 19 st. prešlo je gotovo s prezirom preko Desideria Lenza, i priklonilo se proizvodima umjetničke škole münchenskog profesora Karla Pilotya (1826.—1886.), koja je proizvodila »žive slike« s kazalištnom kompozicijom i s kazalištnim efektima. Možda je najveći uspjeh od svih slika ovoga smjera s vjerskim sadržajem »Isus pred Pilatom« i *Razpeće* Mihaela Lieba (1844.—1900.), poznatog pod umjetničkim imenom Mihály Munkácsy. Anselmo Feuerbach (1829.—1880.) sviestno je i hotice snažni kolorit svoga kista pojačao talijanskim i antiknim utjecajima. Preslikao je Tizianovu *Assunta* (Karlsruhe). 1854. slika Feuerbach seicentističkim načinom *Skidanje s križa* i *Kušanje sv. Antonija*, 1860. Bl. Dj. Mariju s djetetom Isusom, koja podsjeća na Rafaela i Andriju del Sarto, 1863. *Pietà* (Galerija Schack) Gebhard Fugel i Fritz Kunz pripadaju još starijoj generaciji njem. slikara, koji su dali dobrih slika. Protestanti Eduard von Gebhard i Fritz von Uhde srodni su si u tomu, što Gebhard odieva biblijske osobe odjećom, kakva je mogla biti u Luterovo doba, a Uhde prenosi Isusovu pojavu u život i okolinu današnjice. Konačno moramo spomenuti i dva velika njemačka slikara 19. st., koji su svoj kist stavili u službu svojeg osobnog nazora o svietu, a taj je bio izrazito protukršćanski. Mislimo na Arnolda Böcklina (*Vita somnium breve*) i Maksa Klingera (Razpeće).

Umjetnička struja, zvana impresionizam, nije crkvenom slikarstvu dala, ni mogla dati ništa, ili gotovo ništa. Moderni je ekspresionizam

kao reakcija na impresionističku časovitost osjetnog dojma naglasio duševnu vriednost sadržaja, ali ga je često izražavao nerazumljivim, smiešnim, i gotovo luđačkim načinom. Ne ćemo ovdje govoriti ni o futurizmu, ni o kubizmu, ni o dadaizmu. Sve su to nastranosti i pretjerivanja, koja s crkvenim slikarstvom nemaju nikakve veze. Osnovne je crte modernog ekspresionizma, ukoliko ovaj umjetnički smjer donosi trajnih vriednosti, postavio trolist: Cézanne, Gauguin i van Gogh. Cézanne je u svojoj duši vjerovao u Krista, ali ga se nije usudio slikati, jer mu je to bilo »odviše težko«. To znači, da Krist u njegovoj duši nije bio živ. Van Gogh je sam za sebe kazao, da je »u svojoj nevjernosti neke vrste vjernik«, jer je izvan svake crkve tražio najdublje značenje stvari. Tako je moderni ekspresionizam povezan sa svjetovnim naziranjem, koje nije materialističko, ali je zato ipak u svojem spiritualizmu mnogo bliže teosofiji i Bergsonovoj filosofiji intuicije, nego kršćanstvu, kako je ono sadržano u bibliji i crkvenoj predaji. Moderni umjetnici, koji ne vjeruju u Krista, ili ako u nj »vjeruju«, tada su tu »vjeru« oni sebi sami sačinili, ali Krist, u koga »vjeruju«, nije Krist, koga propovieda sv. Pavao i sv. Ivan, ne mogu umjetnički izraziti kršćanskih tajna, jer u njih ne vjeruju. To je tragika modernog ekspresionizma, ukoliko želi prodrieti u crkvu. Doklegod ekspresionizam ne klekne u poniznoj vjeri i pobožnoj molitvi, dotle će mu ostati zatvorena crkvena vrata. A ako dođe vrieme, da **umjetnici** kao ljudi **budu** iskreni vjernici, tada će se obnoviti vremena Giotta, fra Angelica, Michelangela, El Greca i Grünewalda. Da nas ova nada ne vara, svjedoči na pr. beuronska umjetnička škola i Baumhauerov križni put u stolnoj crkvi u Baumbergu.

U jednom se slažu i naturalizam i impresionizam i ekspresionizam. Sve ove struje zabacuju ljepotu kao predmet umjetničkog izraza. Ako već govore o ljepoti, tada je naturalistima liepo ono, što je

točno onako, kako je u prirodi, dok impresioniste smatraju liepim ono, što odgovara njihovom časovitom dojmu, a ekspresioniste ono, što po njihovu shvaćanju dobro izražava ono, što oni žele izraziti. Kad se opet prirodnost«, »dojam« i »izraz« sjedine u harmonijsku cjelinu s ljepotom i s iskrenom vjerom; tada će ponovno uzkrsnuti kršćansko slikarstvo i kršćanska umjetnost uobće.

CRKVENO KIPARSTVO

Crkveno kiparstvo

Kiparstvo prikazuje neku osobu, radnju ili misao u podpunom tjelesnom, t. j. trodimenzionalnom obliku. Dok slikarstvo sâmo sebi stvara fiktivni trodimenzionalni prostor, svietlo i bóju, služi se kiparstvo pravim prostorom i pravim prirodnim svietlom. Zato je kip i slobodna skupina pravo područje kiparstva, a relief se može smatràti nekim prielazom kiparstva u slikarstvo. Kariatida je prielaz iz kiparstva u graditeljstvo. Ali i kariatida i relief spada u područje kiparstva, jer kariatida izriče jezikom skulpture čin nošenja tereta, a relief stvara stereoskopske oblike, koji se od kipa i slobodne skupine samo time razlikuju, što ove upotrebljavaju sve tri dimenzije podpuno, a relief upotrebljava zbiljsku dubinu prostora samo nepodpuno.

Gradnja, u kojoj kipar izradjuje kipove, skupine i reliefe, jest kamen, osobito mramor, zatim kovine, osobito zlato, srebro, bakar, bronca, mjed, i konačno drvo, bjelokost, *terracotta*... Svaka od ovih građâ zahtieva posebnu tehniku i posebno oruđe. Kamen se kleše, kovina se lieva ili se izbija, cizelira i gravira, drvo i bjelokost se dube i izrezuje, *terracotta* se modelira. Ova neživa i težka građa ima pod umjetnikovom rukom da dobije život i da bude izražaj života. Plastično se u kiparskoj građi prikazuje osobito čovjek. U manjoj mjeri prikazuje plastika životinje, a ako one nastupaju samostalno, tada su ili simboli ili ornamenat. I biljke su često simbol ili ures. Priroda i

zgrade dolaze ponajviše u reliefima kao okvir zbivanja, koje je prikazano u reliefu.

Statua ili slobodni kip sam je u sebi posve zatvoren Stoga kipu osobito priliči *etos* plastičnog mira, kako to vidimo n. pr. na Sofoklovu kipu u Lateranu. Umjereni *patos* Apolona s citarom dokazuje, da plastični mir nije jedina i izključiva vlastitost dobrih kipova. A da nije ni pragmatičnost vanjske radnje tuđa statuarnoj plastici, dokazuje egipatski pisar u Louvreu i brončani kip dječaka, kako vadi trn iz lieve noge (u kapitoliskom muzeju u Rimu). Jaki patos i vanjsku radnju može dakako kipar na slobodnoj statui samo onda prikazati, ako je uzrok radnje posve jasan i gledaocu poznat.

Slobodna skupina prikazuje jednu ili više osoba u odnosu s nekom pojavom, pa tu ima više mjesta i patosu i dramatici, jer je lako prikazati razlog kretnje i patosa, kako to vidimo kod diskobola, Laookona i Niobe.

Relief je još slobodniji, jer može prikazati još više osoba i može ih metnuti u željenu okolinu. Zato je kod reliefa i slikovitost veća, a time dobiva i pragmatičnost predmeta na obsegu, jer se u reliefu može mnogo jasnije prikazati radnja nego u skupini ili u slobodnom kipu.

Kao najvišu zadaću kiparstva shvaćaju mnogi, od renesanse amo, prikaz nagog ljudskog tiela i njegovih dražesti. Kod izticanja ove ljepote kao da se koji put opaža na grčkim kipovima neko oslabljenje i umanjenje duševnosti na licu, samo da duševni izraz lica ne bi došao u oprečnost s nagim tielom i njegovim crtama i oblicima. Duševni je izraz u skulpturi težka stvar, ali nije neostvariv. Najljepši je izraz ljudske duše, oko, doduše nemoguće prikazati plastičnim načinom, pa i onda, kad se mjesto očne jabučice stavlja u očne šupljine drago kamenje. Ali i na licu i kretnjama i držanjem cielog tiela i haljinama može se izraziti mnoga duševna vrednota i upravo se po tomu i pozna majstor. Jer, na kraju, čitava je umjetnost zapravo izražavanje duševnog svieta sjetilnim oblikom, a ni- pošto umanjenje duševnosti i potenciranje sjetilnosti. Nagost nije zato vrhovno pravilo plastike, jer su Grci u svojim statuama prikazivali nago ljudsko tielo. Najljepše su tvorevine grčke plastike odjevene, tako Zeus, Hera, Apolon Kitharodes, Artemis, pa (u starije doba) i sama Afrodita, božica ljubavi. Tek se Praksiteles usudio prikazati Afroditu u njezinoj nagosti. Ali ne znači li to ujedno i opadanje grčke plastike s njezine »klasične« visine? Ne valja zaboraviti, da su Grci od mladih nogu bili navikli gledati u svojim gimnazijama nagog muškarca kao atletu, trkača, diskobola, ratnika. Nagu ženu viđamo u grčkoj plastici tek riedko, i to su većinom Afrodite i Venere. Postoji, doduše, i pobjednička *Nike*, koja slavodobitno leprši s Olimpa na zemlju, a odielo joj se pri tom toliko prilјubljuje uz tielo, da su joj svi tjelesni oblici providni. I umiruća Amazonka kralja Attalosa u smrtnoj borbi zadnjih uzdisaja odkriva bujne oblike svoga tiela. Ali ne odkriva li upravo time umjetnik znakove dekadanse, jer, na kraju, što imade tjelesna draž sa smrtnom borbom i ne znači li ova povezanost disharmoniju, inače toliko stranu harmoničkoj grčkoj duši? Fidijina *Athene Parthenos* (438. prije Krista) i njegov *Zeus Panhellenios* u Olimpiji, izrađeni u slonovoj kosti i zlatu, uza sav sjaj i dragocjenost grade, nisu nagi, nego odjeveni i to, Atena posve, a Zeus na donjem dielu tiela. Ovu Atenu i Zeusa dolazili su Grci iz daljine gledati, ne da se dive sjetilnoj ljepoti njihova tiela, nego da zaborave bol i tugu i da dobiju pravi pojam o božanstvu. Odjeveni dielovi tiela nesamo da ne slabe plastičkog dojma, nego mogu svojim kontrastom jače iztaći duševni sadržaj kipa, skupine ili reliefa.

Po Lessingovu mišljenju ne bi smjela plastika prikazati nešto posve prolazno, a isto tako niti momenat najjačeg afekta. Ali ako je taj momenat naj-

jačeg afekta u stvari najplodniji momenat čitave radnje, ako se u njemu odražava i ono, što je prošlo i krije klica onoga, što nadolazi, tada može kipar prikazati i prolazni momenat najjačeg afekta. Nije li upravo u Laookonu majstorski prikazan užasni patos nasilne smrti, koji uključuje i prošlost (Laookonov grieh protiv Apolona, simboliziran Apolonovim žrtvenikom, i Apolonovu kaznu: dvie zmije), i sadašnjost (mlađi sin umire, otac upravo ugrižen od zmije), i budućnost (stariji brat, koga čeka ista sudbina)? Brzi pokret i jaki afekt samo su onda »neplastični«, kad nemaju vidljiva i razumljiva razloga, ili ako su prisiljeni.

Grčka je plastika bila i polihromirana. Ta se polihromija znala postići raznolikom, često vrlo skupocjenom građom, kao n. pr. na Fidijinom kipu Atene i Zeusa, a i bojadisanjem. I srednji je viek bojadisao skulpture, a isto tako i barok, osobito one, koje su bile rađene u drvu. Uobće može vriediti kao pravilo, da se plemenita građa ne bojadiše i da se tim »idealizmom« skulptura razlikuje od slikarskog »naturalizma«.

I kiparstvo se dakle služi, kao i slikarstvo, ne samo crtom, nego i bojom i svietlom, kao svojim izražajnim sredstvima. Ali drugačije od slikarstva. U slikarstvu je boja isto toliko važna, kao i crta, pa često i važnija. U kiparstvu je važnija likovna crta od boje, barem, ukoliko je rieč o boji, kojom umjetnik bojadiše kip ili relief. Boja plemenite građe, iz koje je izdjelan kip ili relief, bitno pridonosi umjetničkom učinku. Na prvi bi se mah činilo, da kipar računa samo sa svietlom, koje okružuje njegovo djelo. Ali tome nije tako. Svaka plemenita građa, kao mramor, kamen, srebro, zlato, bronca, bjelokost, iz koje kipar izvija svoje kipove i reliefe, imade nesamo svoju boju, nego i svoje svietlo. Isto se može reći i za umjetničku polihromiju drvenih skulptura. Skulpture, koje po svojoj građi nemaju svoje boje i svojeg svietla, ne zadovoljavaju umjetničkog oka. Upravo po tomu se i

dieli tvar, iz koje se sastoji skulptura, u plemenitu i neplemenitu. Zato se one skulpture, koje su izrađene u neplemenitoj tvari, polihromiraju, da se tako nadomjesti umjetnički nedostatak građe.

Prvi su početci kršćanskog kiparstva u starokršćansko doba čisto simbolične prirode. Iza Konstantina Velikog sliedi idealizam, koji se u ranom srednjem vieku razvija najprije u barbarsku, a onda u romaničku stilizaciju monumentalnih oblika. Monumentalna je stilizacija kršćanskog kiparstva dosegla svoj vrhunac u gotici. Razpeti Krist iz drva u diecezanskom muzeju u Breslau (15. st.) tako je strahovito iznakažen u svojoj boli, da se »ekspresionizam« ovog majstora može smatrati još većim od Grünewaldova, ukoliko se, dakako, ovdje uobće može govoriti o ekspresionizmu. Jer ni jedan od ovih majstora nije sviestno htio biti »ekspresionista«. Izraz ove težke boli stvorila je ta sama bol i patnja, kako ju je umjetnik shvatio. Ovaj je dakle izraz samo sredstvo, koje služi onom cilju, za kojim je išla čitava sredovječna crkvena umjetnost. A kad je u gotici »gotička linija« i »gotička stilizacija« postala modom, kad taj »izraz« više nije imao ništa izraziti, nego je postao normom bez života, tada ulazi u gotiku naturalisam, crpljen iz malogradskog života. U Italiji, gdje gotika nije nikad uhvatila dubljeg korjena, kiparstvo je sve do Donatella uglavnom idealističko s jakim oslonom na antiku. Donatello zahvaća i u životnu zbilju, ali i on se neprestano oslanja na antikne oblike. Michelangelo konačno prekida i s običnim idealismom i s naturalismom u kiparstvu, te dovodi do vrhunca simbolistički ekspresionizam. Čuvstvenost kasnog baroka stvara izraz ekstaše. A kad je nastupilo zasićenje, tada dolazi klasicizam sa svojim nasljedovanjem hladne grčke antike. Nakon mnogog lutanja proglašen je ekspresionisam jedinim pravim smjerom kiparstva. Ali crkvena su vrata ostala uglavnom zatvorena ekspresionismu i samo su riedka ekspresionistička djela mogla biti

smještena u crkvi. Tu dolazi često u sukob mišljenje »poznavaoca« sa shvaćanjem velike većine vjernika. »Poznavaoci« proglasuju pojedine skulpture, koje obrađuju vjersku temu, velikom umjetninom, pa traže, da se te umjetnine smjeste u crkvu. Kod takvih se pokušaja neriedko vjernici bune i revoltiraju. Onomu, koji znade, zašto Crkva uzima umjetnost u svoju službu, jasno je, zašto se vjernici bune. Oni se bune zato, jer ono, što je u tim djelima izraženo, nije kršćansko shvaćanje, nego pojedinačno mišljenje ili osjećanje umjetnikovo. Budući da dio današnjih umjetnika ne živi dubljim vjerskim životom, lako se desi, da ono, što je umjetnik htio reći, ne odgovara shvaćanju i osjećanju kršćanske zajednice, nego je izraz pojedinačnog, često i osamljenog, a možda i krivog mišljenja samog umjetnika. Ovo vriedi nesamo za osrednje talente, nego i za najveće umjetnike, jer ni oni ne mogu dati ni izraziti onoga, čega nemaju u duši. U umjetničkim atelierima, u muzejima i izložbenim dvoranama moći ćemo se diviti izražajnoj snazi mnogih djelâ, koja uza sve to ne spadaju u crkvu, jer crkva nije ni muzej ni izložbena dvorana, nego Božji hram. Kipovi i slike u crkvi treba da budu izraz vjere kršćanske zajednice, a ne izraz osamljenog, i zato vjernicima nerazumljivog, ili možda i krivog mišljenja pojedinog umjetnika. U crkvi vlada vjera, a umjetnost služi vjeri. Umjetnost je u crkvi skromna *ancilla religionis*. Kad umjetnici shvate, da u crkvi umjetnost služi vjeri, tada će shvatiti i to, da u crkvi izraz služi sadržaju i da nije samom sebi cilj. Crkvi je glavno, da vjerski sadržaj, onako, kako ga Crkva uči, bude umjetnički izražen, i to načinom, koji je u svemu svet i shvatljiv vjernicima, za koje je određen. Umjetnici treba da se prema tomu ravnaju, jer ovo je stanovište Crkve načelno i nepromjenljivo. Crkva nikad ne će od svojih hramova učiniti muzeje ili izložbene dvorane, gdje vlada umjetnički oblik. U katoličkim će crkvama uviek vladati

K r i s t, i to ne možda onakav, kakvim ga sebi zamišlja ovaj ili onaj umjetnik, nego Krist, kako ga propoviedaju evanđeliste i apostoli. Svaka umjetnička struja i svako umjetničko djelo svakog umjetnika, koji se istinski klanja ovomu Kristu, naći će širom otvorena crkvena vrata. Ili, drugim riečima: crkvena umjetnost mora biti prije svega kršćanska, a to će biti samo onda, kad umjetnici budu u svojoj duši i u svom životu kršćani. Tada će umjetnost i našega doba naći umjetnički izraz kršćanskog vjerovanja, prikladan našem doba.

Kršćansko kiparstvo do 1250.

Starokršćanska je umjetnost u prvo doba zazirala od likova Božanstva, izrađenih kiparskim načinom. Od takvih je kipova prve kršćane odvraćala zabrana, izrečena u starom zavjetu, i sklonost, da su se upravo kamenim ili metalnim kipovima poganskih božanstvâ izkazivale počasti, koje zovemo idolopoklonstvom. Prvim se početcima kršćanske skulpture mogu smatrati Kristovi monogrami na starokršćanskim svjetiljkama. Kao što su prvi kršćani u katakombama često puta slikali dobrog pastira, tako je i za starokršćansku skulpturu najznačajniji lik dobrog pastira. Nalazimo ga kao mali kip sam za sebe ili kao relief na kršćanskim sarkofazima, slonovoj kosti, metalnim medaljama i gemama.. Mali su kipovi dobrog pastira nađeni i na zapadu i na iztoku. Najljepši je kip dobrog pastira nađen u Rimu, a čuva se u Lateranskom muzeju. Potječe iz polovice 3. st. i djelomice je restauriran. U reliefu je prikazan dobri pastir na nebrojenim sarkofazima kršćanskog iztoka i zapada. Starokršćanski su sarkofazi ponajglavnije vrelo za proučavanje starokršćanskog kiparstva. Nadjeni su na iztoku i na zapadu, u Rimu, Raveni, u Solinu i Španiji. Već za vrieme progona počeli su kršćani odličnije pokojnike sahranjivati u sarkofazima. To su kameni kovčezi, u koje se pohranilo mrtvo tielo. Izvana su često urešeni reliefnim slikama, koje uz dobrog pastira prikazuju pokojnika (ili pokojnike) u medaljonu s uzdignutim rukama kao *orans.* Na sarkofazima znadu biti osim toga u reliefu izklesani

različiti prizori iz starog i novog zavjeta, koji nagoviešťaju, simboliziraju ili označuju izbavljenje, tako n. pr. stvorenje čovjeka, iztočni grieh, Mojsiju, Izaka, Iliju, Isusa pred Pilatom, Isusa s križem, Isusa s apostolima. Ovi su prizori obično odieljeni stupićima. Najljepši će takav sarkofag biti sarkofag Junia Bassa u grotama sv. Petra u Rimu. Kršćanske su ideje i ovdje, kao i u slikarstvu, prikazane antiknim oblicima. Više puta dolaze i antikni motivi i antikne priče kao simbol kršćanskih otajstvâ. Mnogi su sarkofazi, osobito oni stariji, vrlo dotjerani u svojoj umjetničkoj izradbi. U Rimu su već brzo iza Konstantina Velikog dosta grubo izrađeni. U 5. i 6. st. oživljuje umjetnost na sarkofazima, ali ne u Rimu, nego u Raveni i stoji pod utjecajem iztoka, osobito Bizanta.

Od kipovâ spominjemo samo kip sv. Hipolita u lateranskom muzeju; nažalost je glava restaurirana. Taj je kip očito rađen po drugom jednom kipu, koji je prikazivao nekog retora ili filozofa, ako nije već od početka bio jednostavno kip jednog govornika. U vatikanskim se grotama nalazi mramorni kip sv. Petra, koji je prvotno prikazivao nekog senatora ili konsula, pa je kasnije preudešen u sv. Petra.

Na vratima *s. Ambroggio* u Milanu i *Santa Sabina* u Rimu sačuvani su drveni reliefi iz 5. st. Vrata su u Milanu oštećena i mnogo restaurirana, ali su ona u *Santa Sabina* u Rimu bolje sačuvana. Razabiru se tri ruke, dvie grublje i primitivne, a jedna bolja. Ta je ruka u drvu izrezala prizor kako prorok Ilija uzlazi na nebo. Na drvenim je vratima sv. Sabine sačuvan najstariji reliefni prikaz Razpeća. Vrata sv. Sabine pokazuju dosta srodnosti s umjetnošću Male Azije i Sirije.

Bolje su od drvenih skulptura prvog kršćanskog doba sačuvane rezbarije u slonovoj kosti, kojima su bili urešeni osobito moćnici, diptisi i razni drugi predmeti. Umjetnost rezbarenja u slonovoj kosti bit

će vlastita onoj zemlji, odakle potječe sama slonova kost, t. j. Africi, odnosno Maloj Aziji. Prema tomu može se smatrati sigurnim, da je rezbarenje u slonovoj kosti počelo na iztoku i odanle je preneseno na zapad. Piksida iz 4. st. u Berlinu i Lipsanoteka u Brescii pokazuju maloazijske oznake. Razpeće na pločici od slonove kosti u *British Museum* u Londonu iz 6. st. najstariji je posve izraziti plastični prikaz Razpetog Isusa iza onog na vratima sv. Sabine u Rimu. Možemo razlikovati tri »škole«: aleksandrijsku, rimsko-milansko-ravensku i carigradsku. Aleksandrijskoj skupini pripadaju netom spomenute pločice od slonove kosti u *British Museum*. Čistoj grčko-rimskoj skupini pripada diptih u Firenzi, gdje je prikazan Adam u raju zemaljskom i sv. Pavao. Biskupska katedra u Ravenni, obložena pločicama iz slonove kosti, urešena je rezbarijama 4. i 6. st., koje odišu duhom antikne kršćanske umjetnosti. Mnogo se razpravljalo o tomu, da li je to katedra ravenskog biskupa Maksimiliana (546—563.), ili solinskog Maksima oko 343. Rješenje ovog pitanja uglavnom ovisi o tomu, kako se čita monogram na toj katedri: MAXIMIANUS EPISCOPUS ili: MAXIMUS SALONAE EPS.

Ikonoklastički su bojevi mnogo pridonieli tomu, da se od starokršćanskog kiparstva osim sarkofaga i slika, rezanih u bjelokosti, malo sačuvalo. U doba Karlovića oživljuje rezbarska umjetnost u slonovoj kosti, jer su dragocjeni liturgijski kodeksi, osobito sakramentari i evandjelistari, često vezani u vješto izrezbarene korice od slonove kosti. Najljepši su spomenici ove vrste: bjelokostne korice Drogo-sakramentarija u Metzu, korice psalterija Karla Ćelavog u Parizu, korice u St. Gallenu, što ih je izradio redovnik Tuotilo. Uza svu oporost, koja se očituje u ovim rezbarijama 9. i 10. st., ipak se jasno opaža nadovezivanje na antiku. Razlog će tomu biti okolnost, da su riznice velikih crkvâ u Toursu, Poitiersu, Metzu, Sensu, gdje su bile radionice za ove ploče iz slonove kosti, bile još pune diptihâ i koricâ iz prijašnjeg doba.

Reliefi u dragoj kovini nisu toliko brojni, kao oni u slonovoj kosti. Među najstarije se broji srebrni moćnik sv. Nazarija i Celsa u Milanu, izrađen podkraj 4. st. Na poklopcu je prikazan Spasitelj među ribama i kruhom, a na stranicama Gospa i tri prizora iz starog zavjeta. Na kovčežiću, u kojem je bio pohranjen emailni križ u kapeli *Sancta Sanctorum* u Rimu, prikazani su različiti prizori iz života Isusova, a na poklopcu Isus među sv. Petrom i Pavlom. Sam kovčežić ne će biti mnogo mlađi od križa (6./7. st.), ali poklopac je rađen u 9. st. Najskupocjenijim spomenikom ove vrste može se smatrati *palliotto* u Milanu iz čistoga zlata, ukrašen prizorima iz života Isusova i sv. Ambrozija. Po naručbi biskupa Angilberta izradio je ovaj *palliotto* Wolvinius prije 835. Njegov se rad oslanja na antiku i stoji pod bizantskim utjecajem bez trunka barbarske primjese.

U 7. i 8. stoljeću poplavljuje Europu *pleterna ornamentika* na ogradama, ciborijima i stupovima. Pleternu su ornamentiku zvali longobardskom i karolinžkom, ali ni jedan ni drugi naziv nije točan, jer se ova ornamentika javlja i tamo, gdje nema Longobarda i jer je sigurno, da postoji prije Karla Velikoga. U Italiji nalazimo ovu ornamentiku za Luitpranda (712—744.). Ali nesamo u sjevernoj Italiji, sve do Rima, nego i u današnjoj Francuzkoj, Španiji, Njemačkoj, Švicarskoj, Englezkoj i Irskoj, kao i kod nas u Dalmaciji i po jadranskim otocima nalazimo ovu ornamentiku u ranom srednjem vieku. U kasnoj antiki bila je pleterna ornamentika veoma proširena na mozaiku, kojim je bio urešen pod. U Dioklecijanovoj palači obilno je primienjena i u klesanoj tehnici. Izvor će pleternoj ornamentici biti u ćilimima, dakle u tekstilu. Onda je ovaj ornamenat prenesen na mozaik, na drvo, na kovinu i u miniature, a konačno na kamen. Često taj pleter izgleda kao da je sastavljen od pruća, koje je izpreple-

teno. U Dalmaciji i po otocima na Jadranu trotrački je pletenac tako čest i spomenici, koji su njim ukrašeni u ranom srednjem vieku, toliko su brojni, da se motiv trotračnog pletenca smatra starohrvatskim stilom. Ovo je utoliko izpravno, što su doista crkve u doba narodnih vladara bile urešene ovom ornamentikom. Ali ne bi bila točna predpostavka, da je trotračni pletenac u tolikoj mjeri vlastit staroj hrvatskoj umjetnosti, te bi se mogao smatrati njezinom izvornom ili izključivom značajkom.

Prielaz se iz dekadentne antike, na koju već utječe novi ukus, u čisto prutasto-linearnu ornamentiku liepo vidi, ako uzporedimo sarkofag prvog splitskog nadbiskupa Ivana sa sarkofagom splitskog priora Petra: dok se na Ivanovu sarkofagu još uviek osjeća antika, na Petrovu je sarkofagu od antike ostao samo još neznatni trag, a shvaćanje je i tehnika već sasvim barbarska.

Barbarski oblici nisu bili kadri stvoriti nešto novo i trajno u kršćanskoj plastici. Zato se barbarski narodi nakon svoga pokrštenja najprije površno za Karla Velikoga, a onda dublje početkom II. tisućljeća, ponovno vraćaju oblicima i predaji starokršćanske umjetnosti. Ovo je oslanjanje na davno prošle oblike, koji su mogli jače utjecati uglavnom još samo po starijim rezbarijama u slonovoj kosti i miniaturama, bilo dosta nezgrapno, a tehnika je u početku i više nego nedotjerana. Zato su prvi početci romaničke plastike surovi, neplastični, tehnički nedotjerani. Ali uzprkos svih ovih nedostataka kriju već prvi romanički plastički radovi u sebi klicu onog ozbiljnog svečanog stila, do kojega se razvila romanika u 12. i 13. st. Nije povjestno točno, ako se nezgrapnost i ukočenost, kojom su označeni prvi početci romanike i njezin kasniji razvitak prije gotike, pridaje crkvenoj nauci, koja da gleda u prirodi samo grieh i koja da je tako dugo priečila neposredno promatranje prirode i života kao protivno crkvenom shvatanju, dok se

nije umjetnost sama od sebe riešila ovih okova, nastali. Duh je vremena bio još uviek okrenut prema obćenomu, prema pojmu, i tek se polagano rađa. Crkva je utjecala na sadržaj kiparskog uresa svojih hramova, a u oblikovanju je toga uresa pustila veliku slobodu. Na to su oblikovanje ponajviše utjecale slike u slonovoj kosti i u liturgijskim kodeksima, a djelomice i ini utjecaji iz Bizanta i Italije, osobito iz Rima. Osim toga ne mogu se ovi plastički uresi romaničkih crkvâ iztrgati iz svoje uže i šire okoline, iz romaničkih crkvâ i iz doba, u kom su i prodire smisao za pojedinačne pojave zbiljskog života.

Skulptura 11. i 12. st. podpuno se prilagođuje primatu arhitekture. Kipar ne ide za tim da iztakne pojedini kip, nego ga podpuno podređuje arhitektonskoj cjelini. S ove točke gledišta bit će nam razumljiviji kiparski ures romaničkih kapitela, propoviedaonica, ograda, portala i čitavih pročelja.

U Francuzkoj je romaničko kiparstvo uglavnom rad u kamenu. Na jugu, gdje je još bilo mnogo kasno-antiknih spomenika, nastaju dvie škole, jedna u Provenci sa središtem u Arles, i druga u Languedoc sa središtem u Toulouse i Moissac. Portal St. Trophime u Arles stvorio je tip francuzkih romaničkih portala ovog područja. U timpanu nad vratima stoluje Spasitelj okružen evanđeoskim simbolima. Dolje su, lievo i desno, između korintskih stupova, poredani različiti svetci, a nad njima je na arhitravu izklesano množtvo likova iz biblijskih prizora. Na onom dielu arhitrava, koji je položen nad vratima, izklesani su apostoli. Čitav se rad oslanja u pojedinostima na antiku, a u cjelini želi samo plastičkim načinom pojačati arhitektonski dojam.

Clunyskim duhom diše skulptura 11. i prve polovice 12. st. u Bourgundu. Još se danas možemo diviti portalima u Autunu (oko 1150.) i u Vezelay. Tu je prikazan posljednji sud. I opet: pojedini lik sam za sebe nije važan, važna je jedino cjelina. Po-

jedini su likovi vrlo visoki i neprirodni, haljine su im priliepljene uz tielo, ali u glavama se očituje nastojanje da se dade izražaja životu.

Francuzko se romaničko kiparstvo razvilo do največeg uzpona u Isle de France. Katedrale u Chartres, Le Mans i Bourges predstavljaju vrhunac francuzke plastičke romanike. Na portalima je zapadnog pročejla u Chartres čitavo djelo spasenja prikazano u ikonografijski jedinstvenom nizu, koji postaje uzorom za mnoge francuzke i njemačke portale. Pojedine su osobe podpuno statuarne, neprirodno visoke i uzke, uzpravne i mirne, podpuno produhovljene sa značajnim izrazom lica. Nabori su haljina pomno i ukusno izvedeni. Ova pomična statuarnost nije posljedica umjetničke nemoći, nego se ima pripisati stilističkoj namjeri.

Španija u to doba ne radi samostalno, nego je ovisna od južne Francuzke. Liepa su i zanimljiva «vrata slave« stolne crkve Santiago de Compostella (1168.).

U Njemačkoj počinje romaničko razdoblje u plastici s moćnicima i koricama od slonove kosti, zatim prelazi na lievanje u kovini i konačno završuje u drvu i kamenu.

Radovi u slonovoj kosti nadovezuju na starokršćansku antiku, kako je bila sačuvana u dotadašnjim rezbarijama i kako je bila poznata iz sarkofaga. Relikviarij u Quedlinburgu rađen je možda za Heinricha I. (919—936.). Podkraj 10. ili početkom 11. st. rađene su pločice od slonove kosti s prizorima iz života Isusova, koje se čuvaju u Berlinu. Bjelokostne pločice jednog moćnika, danas u Berlinu i Münchenu, s likovima apostolâ izmedu stupova s korintskim kapitelima, nastale su vjerojatno početkom 11. st. za Heinricha II.

Početak njemačke plastike u kovini nerazdruživo je povezan s imenom hildesheimskog biskupa Bernwarda (1023.). Za svoju stolnu crkvu sv. Mihaela dao je Bernward saliti dvokrilna vrata s prizorima iz starog zavjeta i iz života Isusova. Na tu su ga misao valjda potakla vrata sv. Sabine u Rimu. Po uzoru Trajanova stupa u Rimu dao je saliti Kristov stup, prvotno možda uzkrsni sviećnjak. Na tom su stupu u spirali prikazani događaji iz života Isusova i njegova čudesa. Oblici su doduše nespretni, prostornosti kao i da nema, ali u naivnim se kretnjama ruku i glave sasvim jasno razabire šta se događa nesamo izvana, nego i u samim osobama, koje su prikazane. U 12. i 13. st. lievaju se u kovini krstionice n. pr. u Osnabrücku i Hildesheimu. Mnoge su krstionice bile izradjene i u kamenu.

Kamena skulptura u Njemačkoj proizvodi svoje prvo jače djelo početkom 12. st. na vanjskoj hridi Externstein kod Horna u Westfalen. To je 4 m širok i 5 m visok relief, koji prikazuje skidanje s križa. Oblici su nespretni, anatomija slabo poznata, ali kretnje pune života i lica izražajna. Osobito je liepo naborano odielo Gospe, koja nježno prima Isusovu glavu. Uzporedimo li s ovim skidanjem s križa drvena Razpeća stolne crkve u Freibergu (danas u Dresdenu) i u Wechselburgu, oba iz 13. st., tada vidimo golemu razliku i veliki napredak njemačke plastike. Simbolike još nije nestalo (Gospa i sv. Ivan stoje nad likovima sinagoge i poganstva), ali oblikovanje je tiela, lica i odjeće znatno profinjeno.

Slični se napredak zapaža i onda, ako uzporedimo portal crkve sv. Jakoba u Regensburgu sa zapadnim portalom stolne crkve u Magdeburgu. Regensburžki je portal pun simbolike, koja je čudna i nerazumljiva, a Magdeburžki je izrađen oko 1220. po uzoru glavnog portala Notre-Dame u Parizu. Po francuzkom su uzoru nešto kasnije (oko 1250.) rađena i »zlatna vrata« stolne crkve u Freibergu, nazvana »kamenim *Magnificat*«, jer su izraz Marijine slave. Arhitektonska je kompozicija preuzeta iz Francuzke, a shvaćanje je i izradba pojedinosti

više domaća, njemačka. No mi se već nalazimo u polovici 13. st. kad je nesamo francuzka romanika, nego već i gotika utjecala na njemačku skulpturu i stoga valja ovdje prekinuti prikaz njemačke romaničke plastike, koja se ovdje počinje razvijati u smjeru njemačke gotike.

Italija, klasična zemlja europske umjetnosti, morala je u 11. i 12. st. prepustiti prvenstvo Francuzkoj i Njemačkoj. Južna Italija stoji u to doba najprije pod jakim bizantskim utjecajem, a onda, počevši od Friedricha II., počinje se ugledati u antiku. Na sjevernu Italiju utječe njemačka i francuzka plastika. Talijanski kipari rade ponajviše u kamenu.

U sjevernoj Italiji rade kipari osobito na crkvenim pročeljima. Pročelje je S. Zeno u Veroni (1139.) urešeno prizorima iz starog i novog zavjeta, ali plastika je slaba. Bolje je izrađeno pročelje stolne crkve u Modeni (1100.). Pročelje je crkve sv. Mihaela u Paviji prepuno najrazličitijih fantastičnih prikaza. U drugoj polovici 12. st. radi u Parmi najbolji kipar gornje Italije ovog doba, Benedetto Anatalmi.

U Toskani nastaju tiekom 12. st. mnogi amboni, urešeni reliefima, koji prikazuju prizore iz života Isusova. Ti se reliefi dosta oslanjaju na kršćansku antiku, kao n. pr. onaj u stolnoj crkvi u Sieni.

U južnoj se Italiji izrađuju osobito uzkrsni sviećnjaci s bogatim plastičkim uresom, kao n. pr. sviećnjaci u Gaeti i Capui, te amboni u Salernu i Ravellu.

Crkvena se vrata u niello-tehnici rado naručuju iz Bizanta sve do početka 12. st. Ali već oko 1180. lieva Barifanus iz Trani vrata za Ravello i Trani, a Bonanus za stolnu crkvu u Pisi. Vrata u S. Zeno u Veroni bit će u vezi s Bernwardovim vratima u Hildesheimu.

U razdoblju od 11. do 13. st. radi nekoliko generacija porodice, koja je poznata pod imenom Cosma,

po antiknom uzoru ornamentalne mozaike na ambonima, stupovima, uzkrsnim sviećnjacima i podu. Čitava je južna Italija puna ovakvih predmeta, a ima ih i u Rimu, kao što su n. pr. stupići u dvorištu sv. Pavla i sviećnjak u *S. Lorenzo fuori le mura.*

Doba gotike

Gotički se stil u kiparstvu razvio iz romaničkog tako, da se ne može točno odmjeriti, gdje prestaje romanika, a gdje počinje gotika. No od 1250. dalje već se u Francuzkoj, a pod francuzkim utjecajem i u Njemačkoj, posve razvio gotički stil u kiparstvu sa svim svojim osebinama, kojima se gotika razlikuje od romanike. Uza svu monumentalnost visoka je gotika (1250.—1300.) proizvela nebrojena djela, koja su nadahnuta zbiljom života. I to je upravo najveća odlika visoke gotike. U isto doba budi se kiparstvo i u Italiji na nov život, doduše na drugoj osnovici, ali se ipak i ono preko antike približuje prirodi. Isti duh struji dakle i u visokoj gotici i u najranijoj talijanskoj renesansi. Ali — jer su predpostavke bile raznolike — razlikuju se i djela visoke gotike u Francuzkoj, Njemačkoj i Španiji od djela talijanskih kipara istog doba. Talijanska renesansa počinje tek u drugoj polovici 13. st., a gotika je u to doba na svom vrhuncu. I dok se talijanska renesansa polaganim uzponom dalje razvija i stvara djela sve bliža životu i sve veće umjetničke snage, francuzka i njemačka gotika na izmaku 13. st. poprima neki idealistički pravac, koji je polagano, ali sigurno odvodi od prirode i života u manire. Drugim riečima: tko želi vidjeti i osjetiti ljepotu i snagu gotičke skulpture valja da gleda i proučava remekdjela druge polovice 13. st. Bezbrojni kasniji portali ili su odviše ukočeni, kao u Englezkoj, ili su odviše

smješkavi, savinuti i pretjerani, kao u Francuzkoj i Njemačkoj.

Kao što u doba romanike, tako resi skulptura i u doba gotike, tamo do druge polovice 15. st., ponajpače crkvene portale i pročelja. Uz to se, osobito u Francuzkoj, izrađuju mali kućni oltarići u slonovoj kosti, Razpeća, oltarni retabli i nadgrobne ploče crkvenih i državnih odličnika.

Gotičku su skulpturu 13. st. nazvali kamenom *Summom* sv. Tome Akvinca, jer je na portalima velikih gotičkih hramova toga doba prikazan cio sadržaj nauke sv. Tome: poviest, pad, patnje, spasenje roda ljudskoga, čitav stari i novi zavjet u izabranim uzporednim prizorima, život, muka, smrt, uzkrsnuće i uzašašće Isusovo, njegov drugi dolazak i posljednji sud, proroci, apostoli, Božji ugodnici, a na prvome mjestu Kraljica anđelâ, kojoj je dano počastno mjesto nad srednjim stupom ulaznih vratiju, u timpanu, ili do Spasitelja na posljednjem sudu. Uza sve ovo prikazani su simbolički Crkva i sinagoga, krepost i zloća, različiti prizori iz života, kao na pr. što se radi u pojedinim mjesecima, ujedljive skulpture na račun klera i koješta drugo.

Veličajnosti sadržaja odgovara veličajnost i ljepota oblika. I to i u cjelini i u pojedinostima, imajući pri tom ipak uviek na umu uzku povezanost gotičke skulpture s arhitekturom. Arhitektonska je funkcija rano-gotičke ili kasno-romaničke skulpture doduše podpuno prestala, ali se nije izgubila nutrašnja povezanost kipa i građevine. Postavljeni u drugu okolinu možda i ne bi ovi kipovi i reliefi tako snažno djelovali, kao što djeluju u svojoj okolini, za koju su stvoreni. No to i nije nedostatak, nego samo dokaz visoko obrazovanog ukusa. Mnogi poređuju najbolja djela francuzke i njemačke gotičke skulpture s najvećim djelima grčke plastike. I ne bez razloga. Grčkoj je umjetnosti pošlo za rukom da savršeno prikaže ljudsko tielo i njegovu ljepotu po duboko shvaćenim i proćućenim zakonima prirodne ljepote. Visoka je go-

tika u svojim najboljim djelima dala možda najvišeg izražaja nutrašnjoj veličini i ljepoti vrhunaravskog pokreta, kojemu su tjelesne proporcije i harmonija, uza svu njihovu ljepotu, ipak sporedni, jer su prolazni i vremeniti. Grčka je antika stvorila tip liepog čovjeka, a gotika je čovječanstvo prikazala uzdignuto u vrhunaravski red.

Kao što u graditeljstvu, tako je gotika i u kiparstvu došla do vrhunca najprije na francuzkom tlu i odanle je francuzka gotika utjecala na gotiku ostalih zemalja. Izhodištem je bila stolna crkva u Chartres oko 1150. Sliede tri portala *Notre Dame* u Parisu oko 1215., portali u Amiensu 1230. sa znamenitim kipom *Beau Dieu*, sjeverni i južni portal u Chartres 1230.—1240., stolna crkva u *Reimsu* i konačno dragulj u čitavoj skulpturi francuzke gotike i vrhunac njezinog graditeljstva, *Ste Chapelle* u Parisu 1278. Nažalost su mnoga i mnoga remek-djela ovog doba uništena u doba velike revolucije.

I u Njemačkoj je duhovna revolucija 16. stoljeća uništila veliki dio gotičkih skulptura. Ipak su mnogi portali ostali pošteđeni. Prielazno se stanje opaža u *Liebfrauenkirche* u Trieru oko 1227. i u Wimpfenu oko 1278. Na romaničku skulpturu počinje već snažno djelovati francuzka gotika, osobito u padu i naborima haljina i u izražaju lica. Vrhunac njemačke gotike predstavljaju pročelja stolne crkve u Freiburgu i u Strassburgu iz druge polovice 13. st. Na Strassburg utječe Chartres, na stolnu crkvu u Bambergu Reims preko »majstora Adamovih vratiju« (1240.—1250.). Freiburg je možda najviše samostalan i najviše »njemački«. Amienskom *Beau Dieu* može njemačka gotička skulptura kao podpuno ravnopravna, ako i drugačije, staviti o bok Razpeće na *Lettneru* u Naumburgu (oko 1280.), personifikaciju Crkve na južnom portalu u Strassburgu, jahača u Bambergu i sv. Jurja u Pragu, što su ga 1373. salila braća Martin i Juraj (von Klausenburg).

Već podkraj 13. st. opažamo najprije u francuzkoj, a onda i u njemačkoj gotičkoj skulpturi neko pretjerivanje u savinutoj liniji, u vitkosti stasa, u sladkastom smiešku. To je prvi znak polaganog opadanja gotike s one visine, do koje je bila dospjela u razdoblju 1250.—1300. Ipak se uglavkroz čitavo 14. st. i u prvoj polovici 15. st., kako to svjedoče na pr. kipovi Isusa i apostola u stolnoj crkvi u Kölnu. Ali i ovi kipovi, kao i portal sv. Lovre u Nürnbergu iz početka 14. st., odaju već očevidno veliku promjenu: sadržaj je isti, izradba dobra, ali crtež je slab, lica (u Nürnbergu) bezizražajna. Iza pretjeranog idealiziranja i sladunjavog smieha sliedi kao reakcija i posljedica promienjenih prilika neka prozaična građanska crta. Prošla su vremena *Minnesängera*, dosadio je sladki smiešak i vječna mladost, tražilo se slike iz života; mjesto lirike kasne gotike tražio se realizam. Polagano nestaje vitezova, a diže se građanstvo. To je novo doba, koje nije ostalo bez posljedica ni u kiparstvu. Prošlo je doba gotike. Ostaju još doduše vanjski gotički oblici, kao stari okvir novog duha, dok konačno ne moraju i ovi zaostatci jednog prošlog doba uzmaknuti pred novim oblicima, koji dolaze s juga. Zato ćemo ovu gotičko-realističku skulpturu, koja cvate u drugoj polovici 15. st., opisati u vezi s renesansom.

Gotička je skulptura u Španiji ovisna najprije o Francuzkoj, kako se to očituje na pr. na glavnom portalu stolne crkve u Toledo i u *S. Maria del Mar* u Barceloni. U 15. st. stoji španjolska plastika već pod utjecajem flandrijskog realizma, kako to pokazuje na pr. *Porta Santa Cruz* u Segovii i glavni portal stolne crkve u Salamanci.

U drugoj polovici 15. st. nastupa velika promjena. Dotad je skulptura uglavnom resila pročelja i portale gotičkih crkavâ, a sad se sve više traže retabli za žrtvenike. Ti su retabli obično rađeni u mekanom drvu i polihromirani, te su — sjedinjujući u sebi drvenu rezbariju, stolarsku

gradnju i boju — često puta više slični reliefnim slikama nego punoj skulpturi. To je umjetnost za puk. Tipovi nisu više uzeti iz plemićke sredine, nego iz građanstva. Snažni seljak, dobroćudni građanin, uglađeni fićfirić, debeli prelat, tašta dama, skrbna gospodarica, svi su ovi tipovi zastupani u novoj skulpturi, koja ima dva bitna obilježja: realizam građanskog života i polagani utjecaj talijanske renesanse. Duhu novog doba odgovara i činjenica, da umjetnost prestaje biti anonimna: umjetnici su poznati i svaki od njih daje svome djelu izvjestni pečat svog individualiteta.

Ova je obnova započela u Nizozemskoj. Glavne su radionice bile u Antwerpenu i Bruxellesu. Najbolji je majstor bio J a n B o r m a n (1520.). U Njemačkoj je prvi zastupnik nove struje slikar i drvorezac iz Brunecka u Tirolu M i c h a e l P a c h e r (1435.—1498.). Pacher je mnogo naučio od Mantegne u Padovi, pa na svojim oltarnim retablima »stvara prostor« i prostornu dubinu, namjerno i gotovo napadno upotrebljava ne uviek sasvim pravilnu i često pretjeranu perspektivu, dobro pozna anatomiju. Glavno mu je djelo oltar sv. Wolfganga u Gornjoj Austriji 1477.

Vrlo snažan, neovisan od manire, ali nemiran u kompoziciji i pretjeran u naborima odiela jest V e i t S t o s s (1440.—1533.). Najznačajnije mu je djelo triptihon u crkvi Bl. Djevice u Krakovu 1484. Virtuoznost se Stossova noža očituje na anđeoskom pozdravu u crkvi sv. Lovre u Nürnbergu.

Mirniji je i snažniji u osjećaju, jedinstveniji u kompoziciji, iskren i ozbiljan u namjeri A d a m K r a f t (1450.—1509.). Njegov je križni put u Nürnbergu, uza sve egzegetske, anatomske i perspektivne pogrješke, vrlo dobar i podsjeća na posljednju večeru u Naumburgu. Ali odmah se vidi i razlika: u Naumburgu je biblijska scena prenesena u plemićku sredinu, a u Nürnbergu u građansku. Tehnički je savršeno i u zamisli posve originalno 20 metara visoko gotičko svetohranište u crkvi sv. Lovre u Nürnbergu.

Najveći je njemački kipar svoga doba, P e t e r V i s c h e r (1455.—1529.), stvorio u svom t. zv. *Sebaldusgrab* (1507.—1519.) djelo vanredne ljepote. Oko srebrnog se liesa sv. Sebalda podiže brončana arhitektura veoma visokih šiljatih lukova. Na stupovima su postavljeni kipovi apostolâ. Uz prizore iz života sv. Sebalda vidimo dolje putte, tritone, sirene, lavove, ptice, pse, delfine, kako se igraju i prebacuju, Zeusa, kako je skinut s priestolja, samog majstora s pregačom, velike puževe, koji kao da polagano pomiču sve to zajedno, i koješta drugo. Tu je sjedinjena gotička arhitektura s nešto romaničke simbolike i s mnogo talijanske renesanse u ornamentici. Vischerov je grob sv. Sebalda možda najljepše i najjedinstvenije djelo njemačke plastike, u kojem je sjedinjen južni osjećaj ljepote sa sjevernjačkom dubinom. B r ü g g e m a n n o v oltar u Schleswigu (1514.—1521.) preuzima već mnogo više od renesanse i gotovo ne spada više u gotiku.

U Englezkoj se gotičko kiparstvo razvija više samostalno. I tamo su puritanci 17. st. uništili mnoge kipove, ali je ipak ostalo pošteđeno pročelje stolne crkve u Welsu (oko 1250.), gdje je u 600 likova prikazana poviest spasenja. U 14. st. doživljuje englezka gotička skulptura svoje zlatno doba, koje nam predočuje na pr. Gospa na glavnom portalu stolne crkve u Welsu. Ali doskora ulazi u tu skulpturu neka ukočenost, koju je proizveo perpendikularni stil.

Osim pročelja i portala izrađuje gotička skulptura brojne kućne oltariće u obliku triptihona, rezane u slonovoj kosti, mnogobrojne oltarne retable u drvu i obilje nadgrobnih spomenika i ploča.

Talijansko se kiparstvo u 13. stoljeću razvijalo sasvim drugačije nego u drugim zemljama. N i k o l a P i s a n o (1206.—1280.) sviestno se obratio antiki i potražio je svoje uzore na antiknim

sarkofazima. Propoviedaonica u Pisi, dovršena 1260., s pravom je nazvana umjetničkim kuriozitetom. Sama je propoviedaonica građena na pô romanički i na pô gotički. U reliefu je izrađeno rođenje Isusovo, tri kralja, prikazanje u hramu, Razpeće i posljednji sud. Ovi su biblijski prizori zaodjenuti u antikni oblik, preuzet s antiknih sarkofaga u Pisi. Za N i k o l u P i s a n a kao da je prošlo jedno čitavo tisućljeće, kao da ga nikad nije ni bilo. Majka je Božja Juno — ili, ako hoćete, rimska carica, veliki svećenik je Bako, sv. Josip Herkules. Čak su i konji modelirani prema antiknom uzoru. Formalna je izradba i kompozicija liepa (tri kralja), koncepcija živa i kadkada puna afekta (Razpeti), ali nas sve to zajedno ipak ostavlja hladnima. Ova se hladnoća donekle gubi na propoviedaonici u Sieni (1266.), gdje su uz nevinu dječicu prikazani isti prizori, kao i na propoviedaonici u Pisi. Ali ovdje nije više antika onako mehanički kopirana kao u Pisi, već se uz oslon na antiku obraća prirodi. Taj se preokret pripisuje Nikolinu sinu Ivanu, koji je svom otcu pomagao kod izradbe propoviedaonice u Sieni.

G i o v a n n i P i s a n o (1250.—1328.) ne mari prikazivati, poput svoga otca Nikole, klasičnog mira i ljepote, nego se obraća prirodi i životnoj zbilji, te traži podpuni izražaj dramatskih životnih odnosa. Po svojim propoviedaonicama u Pistoji i Pisi, te po svojim Madonama (u Pradu i Padovi) i nadgrobnim spomenicima postavlja Ivan Pisano osnove renesansi talijanske skulpture. Po svoj je prilici na nj utjecala francuzka gotika, vjerojatno preko reliefa u slonovoj kosti.

A n d r i j a P i s a n o (1273.—1348.) ublažio je dramatičnu čuvstvenost svog učitelja Ivana (po kome se prozvao Pisano) načinom rada, što ga je preuzeo od Giotta, kad je ovaj do 1337. upravljao gradnjom stolne crkve u Firenzi. Glavno su djelo Andrije Pisana mjedena vrata krstionice u Firenzi (1336.). Tu je Andrija u mjedenom reliefu prikazao 20 prizora iz života sv. Ivana Krstitelja odmjerenim i otmjenim načinom, koji se može smatrati vrhuncem čitave gotičke plastike u Italiji.

Uz Giotta još je jedan slikar, kome pripada jedno od najvažnijih mjesta u obnovi talijanskog kiparstva: A n d r i j a O r c a g n a († 1368.). Njegov je ciborij u O r S a n M i c h e l e u Firenzi (1359.) urešen reliefima iz života Bl. Dj. Marije.

Od renesanse do danas

Renesansa je kiparske umjetnosti, upravo kao i renesansa arhitekture, nastala u Italiji. Ali premda je obnova obiju umjetnosti u svojem osnovu i izvorima srodna, premda su najveći kipari talijanske renesanse bili ujedno i njezini najveći graditelji, ipak se renesansna skulptura u Italiji ne razvija u ovisnosti od arhitekture, nego ima i zadržava posve samostalni položaj. To je prva velika razlika prama gotičkoj skulpturi. Druga je razlika, što na renesansnu skulpturu u mnogo većoj mjeri utječe individualitet pojedinog umjetnika, nego u gotici. Isto vriedi i za antiku. Antika nije nikad podpuno prestala utjecati na razvitak umjetnosti, ali taj je utjecaj s onu stranu Alpa bio više nesviestan i dolazio je do izražaja samo posredstvom starijih, ali ne antiknih, slikarija na pergameni i rezbarija u slonovoj kosti. Nasuprot je utjecaj antike u talijanskoj renesansi gotovo neposredan, ako i ne uviek sasvim sviestan. Talijanski kipari *trecenta* i *quatrocenta* nisu još odlučni gdje da traže pravu ljepotu: u prirodi ili u antiki. To se kolebanje između prirode i antike očituje i kasnije, jer u renesansi ne nastavlja uviek jedan umjetnik tamo, gdje je drugi prestao, već svaki polazi svojim vlastitim putem. Tako postaje poviest umjetnosti poviješću umjetnika. Jedna je crta ipak talijanskim kiparima zajednička: talijanska se plastika razvija neovisno od arhitekture. Zato plastika talijanske renesanse dobiva posve drugi značaj, značaj samostalnosti i nevezanosti.

U 15. st. stoji na čelu talijanske plastike Firenza s umjetnicima Ghibertiem, Donatellom i Luca della Robbia.

Kao što u arhitekturi nastupa renesansa time, što je grad Firenza povjerio Brunelleschiu gradnju kupole stolne crkve, tako je izhodištna točka renesanse u skulpturi razpis natječaja za velika mjeđena vrata na zapadnom ulazu u firentinsku krstionicu. Lorenzo di Cione *Ghiberti* (1378.—1455.) iznio je svojim nacrtom pobjedu nad Brunelleschiem, te je 1424. izradio zapadna i 1452. iztočna vrata. Na zapadnim je vratima prikazao 20 prizora iz života Isusova, 4 evanđelista i 4 crkvena učitelja. Ljepša su iztočna vrata, za koja je rekao Michelangelo, da bi bila dostojna resiti ulaz u nebo. Polja su na tim vratima veća nego na zapadnima, da se kako tako dobije više prostora za pojedini prizor. U svakom je od tih 10 polja prikazan po jedan starozavjetni prizor u reliefu. Ali to su više slike nego reliefi. Ghiberti kao da namjerice zanemaruje zakone plastike, samo da može postići veću slikovitost. Na tim je reliefnim slikama sve skladno, u mirnom gibanju punog života. Gotika i antika, slikarstvo i kiparstvo surađuju na tom skladu. Nago je ljudsko tielo prikazano samo onda, kad je to bilo potrebno iz poviestnih razloga, kao na pr. kod Adama i Eve, ali bez drugih namjera. Ghibertievi su anđeli ljubki mladići krasnih tjelesnih oblika, ali podpuno odjeveni.

Donato di Betto Bardi, zvan *Donatello* (1386.—1466.) ne traži poput Ghibertia idealnu ljepotu, nego zbiljski život u antiknoj formi. Ali antikna mu forma nije cilj, nego samo izražajno sredstvo svih strana zbiljskog života. U Firenzi kleše u mramoru različite kipove, među njima junačkimirnog sv. Jurja i dostojanstveno-zamišljenog sv. Ivana evanđelistu. Često je izradio sv. Ivana Krstitelja, zaštitnika Firenze, jednom kao strogog pokornika, drugiput kao malog dječaka s ulice, slič-

nog onim derančićima, koji pjevaju i plešu na njegovoj *Cantoria* u stolnoj crkvi u Firenzi. Za Sienu lieva Donatello u mjedi ples Herodiade na krstionici. Za Cosima Medici radi u bronzi svog Davida: to je prva podpuno naga figura iza antike, gdje nagost nije poviestno opravdana i gdje je prikazana radi nje same. U Padovi radi 1443.—1455. čuda sv. Ante.

Luca della Robbia (1400.—1482.) sjedinjuje Ghibertievu ljepotu oblika s Donatellovom stvarnošću. Nigdje nam se rana renesansa u skulpturi ne prikazuje ljubkijom i naivnijom nego u njegovoj *Cantoria* u Firenzi. Donatello je prikazao djecu u svoj njihovoj nestašnosti i obiesti, a Luka della Robbia prikazuje djecu u nježnoj uznesenosti pjevanja slave Božje. Još su ljepši njegovi polihromirani i pocakljeni reliefi iz terakote, na kojima je najvolio prikazivati Madonnu s djetetom Isusom i s anđelima. Duboko proćućena profinjenost vjerskog zanosa izražena je ovdje liepom i ljubkom crtom i ne odveć jakim šarenilom tako dirljivo, da bismo ove majolike gotovo nazvali obnovljenim fra Angelicom. Ali crta je znatno slobodnija, gotovo grčka. Lukin nećak Andrija († 1525.) i njegov sin Ivan († 1529.) nastavljaju rad Luke, te imamo u istoj tehnici Andrijinu dječicu (u nahodištu u Firenzi) i Ivanova Djela milosrđa (u bolnici u Pistoji).

Andrea Verrocchio (1435.—1488.) nastoji više oko izražaja prirodnih čuvstava, kako se to očituje i na njegovu nevjerovanom Tomi u Or San Michele. No ni mistična ni naturalistična struja nije pobiedila, jer su obje morale uzmaknuti pred antikom, koja je sve više preotimala mah. Za Pavla II., Siksta IV. i Aleksandra VI. priređuju Rimljani svečane triumfe poput starorimskih careva. U takovu razpoloženju zateče Rimljane 19. travnja 1485. glas, da su zidari na *Via Appia* našli prekrasno, dobro sačuvano tielo jedne mlade antikne Rimljanke u antiknom sarkofagu, koji je navodno nosio nadpis: *Julia Filia Claudii.* Mrtvo je tielo bilo balzamirano i tako dobro sačuvano, da je bilo gibko i svježe, kao da je djevojka netom umrla. Životna boja bila je navodno još posve sačuvana, a iza bliedo-rumenih, nježno otvorenih ustnica provirivali su mali bieli zubi. Mala uha, nizko čelo, crna kosa i obrve, tamne oči, sve je bilo vanredno liepo. Mrtvo je tielo bilo preneseno na Kapitolij da bude tamo izloženo, ali se na zapovied Inocenta VIII. moralo noću na tajnom mjestu sahraniti. Najveći dio ove priče pripadat će mašti, ali i iz nje proviruje tadašnja predrasuda, da je antikno tielo ljepše i savršenije od svega, što danas živi. Ovo se shvatanje moralo najprije očitovati upravo u skulpturi, jer nam je sama antika pokazala, kako se savršeno dade plastikom izraziti ljepota ljudskog tiela. I zbilja su odsad talijanski umjetnici prikazivali antikno tielo u antiknoj odjeći, a često i bez nje. Kršćanski se predmeti izrazuju sada antiknim oblikom. Duševni sadržaj sve više uzmiče pred ljepotom vanjskih oblika, koji su oblikovani po antiknim uzorima. Skulpture bivaju stoga bezćutne i hladne, pojave antikno-tipične. Zato se sve više množe alegorijske i simbolične figure. U tom znaku počinje visoka renesansa.

Andrija Cantucci, zvan *Sansovino* (1460. do 1529.), pokazuje taj smjer već u punom razvitku nad »nebeskim vratima« u Firenzi. Isus je posve nag i sve je ostalo žrtvovano tjelesnoj ljepoti. Isto vriedi i za ostala Sansovinova djela, ako i na drugi način: uviek je glavna stvar povođenje za antiknom ljepotom.

Duh neposrednog i podpunog nasljedovanja antike, nama toliko stran, bio je tada toliko jak, da je bio načas jači i od samog Michelangela.

Michelangelo Buonarotti (1475.—1564.) predstavlja i u skupturi *vrhunac renesanse.* U svojim je mladim danima bio oduševljeni pristaša antike, te je sadjelao više antiknih bogova i božica. Antik-

ni je oblik dao i svojoj Madonni (Brügge) 1505. kao izražaj idealne veličajnosti. Ali Michelangelo je bio i odviše — Michelangelo, a da bi se dao trajno zarobiti. Ubrzo je prevladao antiku i ona mu samo još služi kao izražajno sredstvo, dok nije Michelangelo stvorio vlastiti sviet, posve oprečan antiki. Nikad nije Majka Sina Božjega tako divno prikazana sa svojim mrtvim sinom na krilu, kao što ju je u mramoru izklesao Michelangelo (danas u crkvi sv. Petra u Rimu). Ovo više i nije antikno oblikovanje, nego profinjena i oduhovljena antika. Čudnovato je, da upravo Pietà najmanje odaje značajku i pravac kasnijeg razvitka Michelangelova. Još se jednom Michelangelo dao zanieti antikom, kad je 1514. izpod njegova dlieta u mramoru uzkrsnuo Krist, pobjednik nad smrću (*u Santa Maria sopra Minerva* u Rimu). Uzkrsnulog Spasitelja nije Michelangelo, dosljedno svom osnovnom shvatanju, mogao drugačije prikazati nego u punom razvitku duševne i tjelesne snage, a to je tražilo, da ga prikaže posve bez odiela. Lice je Isusovo zagonetno i mi ne bismo nikad došli na misao, da taj Apollo predstavlja Isusa, kad se ne bi oslanjao na križ i kad ne bi bio postavljen u crkvi. Michelangelov David (1504.) u Firenzi već daje naslutiti Michelangelovu snagu i njegovo umjetničko htienje. David je prikazan prije boja. Sasvim nag. Ali Michelangelov je David samo prividno dječak. On je zapravo div, te ga Firentinci i nazivahu »gigante«. Sve je silno povećano, premda svaki oblik nosi na sebi značaj mladahnosti. Ovim proporcionalnim povećavanjem svih oblika pretvorio je Michelangelo dječaka u mladahnog diva, u kome je utjelovljena gigantska snaga. Tielo je nešto natrag pognuto, ali energično počiva na lievoj nozi, kao da hoće još jednom omjeriti svoju snagu prije nego baci kamen. Michelangelo je dakle zadržao od biblije momenat radnje, a sve je drugo njegovo i sasvim njegovo i sasvim novo. Michelangelo prikazuje već ovdje, a onda kasnije u svom Mojsiju još više, duševnu snagu tjelesnim oblicima, ali tako, da duševnu snagu pretvara u tjelesnu. Njegova umjetnost prestaje biti antropomorfnom i postaje gigantomorfinom, pa u tom smislu nije realistična, nego gotovo ekspresionistička. Michelangelo ne prikazuje onog svieta, koji vidimo tjelesnim očima i u kojem se krećemo. Michelangelovi tjelesni oblici ne postoje u zbiljskom svietu, nego samo u njegovoj umjetnosti. On ih je stvorio i prenio u mramor ili na zid. Pa ipak je Michelangelo bio majstor u anatomiji. Poznavao ju je u tančine i proučavao ju je — kako kažu — 12 godina. Ali on je trebao anatomiju zato, da mu ona može poslužiti kod njegovih titanskih kreacija, a ne da ga ona sputava svojim majušnim proporcijama. Već smo vidjeli, da lica Michelangelovih kipova ne kažu ništa osobita, jer se ono, što je Michelangelo htio reći, ne zrcali na licu, nego na čitavom tielu. Kad je dakle Michelangelo prikazivao nago ljudsko tielo, tada to nije činio radi formalne tjelesne ljepote, a još manje radi sjetilnosti, nego jedino zato, jer je htio svoje misli izraziti tjelesnim snagama i na prvi pogled jedva zamjetljivim titrajima.

Papa Julije II. povjerio je Michelangelu da mu izradi nadgrobni spomenik. Više od 40 godina radio je Machelangelo na tom spomeniku (1505. do 1545.), ali ga nije dovršio. Ono, što se danas nalazi nad grobom Julija II. u *San Pietro in vincoli* u Rimu, samo je biedni *torso* zasnovanog spomenika. Mojsije je na današnjem spomeniku središnji lik i ima po svoj prilici da označuje samog Julija II. Što je htio Michelangelo reći ovim silnim naponom čitavoga tiela, svih mišica, žila i kretnja? Što se odražava u tom pogledu, punom snage, zlovolje i zagonetnih dubinâ? Obično tumače ovaj napon suzdržane snage u Mojsijevu liku tako, da je Mojsije silazeći sa Sinaja opazio nevjerne Izraelce kako plešu oko zlatnog teleta. Pogledom je upro onamo, naslonio se na zavjetne ploče i rukama čupka bradu suzprežući svoj gnjev. Nejasna je simbolika i

nedovršenih nadgrobnih spomenika Giuliana i Lorenza Medici u kapeli sv. Lovre u Firenzi.

Michelangelo je shvatio, da arhitektura i skulptura moraju biti u nekoj povezanosti i subordinaciji. Ali on nije podvrgao skulpturu arhitekturi, kako to čini gotika, nego je arhitekturu subordinirao skulpturi. Jer on je bio, kako smo to već rekli, i pjesnik i slikar i arhitekt, ali po svojoj je najnutarnjijoj strukturi bio skulptor.

Michelangelo je začetnik daljeg razvijanja modernog kiparstva. On nije osnovao svoje škole, ali nijedan od kasnijih kipara nije ostao slobodan od njegova utjecaja. Svi su sada htjeli nasljedovati Michelangela: i oni, koji su klesali u kamenu i lievali u bronci, kao i oni, koji su na oltarima i na crkvenim svodovima slikali prividne arhitekture i stavljali u te iluzionističke divot-prostorije naslikane kipove svetaca, anđela i alegorijskih likova. Ovi nasljedovatelji nisu imali stvaralačke moći, pa su od Michelangela preuzeli samo vanjske gigantske oblike. Oni su kopirali, a nisu stvarali. Time završuje renesansa u pustom nasljedovanju Michelangela — i antike.

Doskora je dosadila ta manira i umjetnici su se ponovno vratili vječnom izvoru umjetničkih pobuda i umjetničkog stvaranja, prirodi. No priroda se sada ne gleda i ne prikazuje naivno, onako, kako se prirodno zbivanje odvija pred našim očima, pa niti idealističkom abstrakcijom od slučajnih pojedinosti, upravljenom na obćenite tipove, nego u svojem najjačem osjetnom obliku: u čuvstvu. Sve je sada u gibanju i u ekstazi. Sve je prepuno mekanih čuvstava i težnja, sve čeznutljivo uzdiše, sve je obuzela vatra osjetnog života. Uz to se sve više naglašuje tielo i njegovi oblici, pa i onda, kad su osobe obučene.

Time smo prešli u b a r o k n o doba, što ga je uveo graditelj crkve sv. Petra u Rimu, Lorenzo *Bernini* (1598.—1680.). Prvi su Berninievi radovi u Villa Borghese, određeni za kardinala-nećaka Scipiona, pretežno mitologijskog sadržaja. Papa Urban VIII. povjerio je Berniniu nutrašnje uređenje, dovršenje pročelja i izradbu kolonade bazilike sv. Petra u Rimu. Bernini je osim kolonade i pročelja izradio brončani ciborij nad grobom sv. Petra, kip sv. Longina, glavu markgrofice Matilde, spomenik Urbanu VIII. i okvir za *cathedra sancti Petri*. Uz to podiže tri mitologijsko-alegorijske fontane u Rimu. I onih 12 anđela na *ponte sant' Angelo* u Rimu njegovo su djelo, kao i statua Konstantina Velikog na konju u predvorju crkve sv. Petra i sv. Terezija u *Santa Maria della Vittoria* u Rimu (1644.). Sve su to kreacije, u koje se ugledaju kipari čitav jedan viek. Sve do Canove. Od presudnog je značenja kod ovog sudbonostnog utjecaja bila činjenica, da je Bernini i na vrhuncu svoga stvaranja i svoje slave ostao onaj isti, koji je kao mladi čovjek radio Plutona i Proserpinu, Apolona i Dafnu za kardinala-nećaka Scipiona Borghese. Njegova sv. Terezija, koju anđeo probada »strjelicom božanske ljubavi« nije drugo nego »kršćanski« oblik Apolona i Dafne. Razumljivo je dakle, da su i čuvstva, premda naoko izražena »kršćanskim oblikom«, u stvari sasvim prirodna i nimalo »božanska«, nego prije erotička.

Sve do ovog vremena najveći je dio plastičkih umjetnina bio vjerskog sadržaja. Odsad stupa kršćanska skulptura sve više u pozadinu pred velikim djelima svjetovnog sadržaja. A i ono malo kršćanske skulpture, što se sada stvara, više je proizvod virtuoznosti, nego umjetničkog stvaranja, više je igrarija s alegorijama nego zbiljska umjetnost. Ipak bi bilo pretjerano tvrditi, da je s Michelangelom prestalo kršćansko kiparstvo. Nije ni u baroku sve tako crno, kako se to znalo suditi pod dojmom rane renesanse, klasicizma i romantike. I u Italiji i izvan nje ima i dalje dobrih djelâ, koja se izdižu iznad prosječnosti. Možda je najljepša Madernina († 1636.) sv. Cecilija u Rimu. U Španiji je Hernandez (1566.—1613.) još uviek zadržao

kompoziciju visoke renesanse, ali je na pr. u svojoj Pietà u Valladolidu više slikovit nego plastičan i odviše teatralan. U Njemačkoj nastaje u to doba množtvo drvenih i gipsanih kipova i reliefa po crkvama i oltarima. Sve je to vrlo pokretno, vrlo uzbuđeno i bez veće vriednosti.

Iz barokne je obiesti talijansku skulpturu izveo Mletčanin Antonio *Canova* (1757.—1822.). On je u bezćutnoj antiki vidio jedini izlaz iz baroknog nemira. Ali to nije bila više rimska antika, to nisu više bili antikni spomenici staroga Rima, sačuvani po Italiji, nego grčka antika, koja je trebala donieti spas. Talijani su Canovu zvali novovjekim Fidijom. Canova je uglavnom obrađivao antikne teme. Sve, čega se prihvatio, oblikovao je antikno. Znameniti su njegovi spomenici Klementu XIII. 1782. i Klementu XIV. 1792. u Rimu i nadvojvodkinje Kristine u crkvi sv. Augustina u Beču.

Kad je Winkelmann pisao svoju poviest stare umjetnosti, Lessing svoga Laokona, Goethe i Schiller svoje klasične drame, obratiše se i sjeverni umjetnici poput Canove grčkoj antiki. Danac Bertel *Thorwaldsen* (1770.—1844.) stvara kipove za Gospinu crkvu u Kopenhagenu i podiže nadgrobni spomenik Piju VII. u crkvi sv. Petra u Rimu. Crte su plemenite, oblici meki, ali sveukupni dojam odviše hladan. To je bila reakcija na baroknu vatru. Thorwaldsenov Krist u Kopenhagenu dobro označuje njegov rad, a ujedno predstavlja ideal premnogih Spasiteljevih kipova po našim crkvama i oltarima. Francuz *Houdon* (1741.—1828.), poznat po znamenitoj statui, koja prikazuje Voltairea kako sjedi, izradio je za *Santa Maria degli Angeli* u Rimu dobar i umjeren kip sv. Bruna. Niemci *Achtermann* (1799.—1844.) i *Rietschel* (1804.—1861.) oblikuju svoje skulpture grčko-antiknom manirom, ali toliko umjereno, da će površni gledalac grčki utjecaj nazrievati samo u amfori na Achtermannovom Skidanju s križa u Münsteru i Rietshlovoj Pietà u Potsdamu.

Grčki se utjecaj još i u *naše dane* opaža kod Francuza Henri *Charliera* (anđeo iz apokalipse). Ali Charlier se oslanja i na sredovječnu plastiku (*Vierge de la Piere-Qui-Vire*). Osobitost je Charlierovih kipova u tomu, da on neke dielove kamena polira, a druge ostavi hrapavima, ili pak da ciele kamene kipove polihromira (*Jeanne d'Arc*). Inače vole Francuzi idealističnu neindividualnu ljepotu osobâ, koja često djeluje sladunjavo ili akademski. Mnogi Francuzi danas rado stiliziraju i daju svetačkim kipovima gotovo gotički oblik, kao na pr. *Villiers* svojoj sv. Genovevi. Ali lice ove sv. Genoveve jasno odaje lice modela. Isto vriedi i za visoku staturu Djevice-Majke *Simone Callède* s gotovo klasičkim naborima na plaštu. Polihromirani sv. Mihael *Fernanda Py* podsjeća na Donatella, a njegova *Vierge aux raisins* u drvu uzprkos svoje dekorativnosti toliko je naivna, te se vidi, da je nikla iz francuzkog sela. *Bouffezova La Bienheureuse* djeluje u svojoj jednostavnosti istinski-monumentalno. Tako je u Francuzkoj crkvenoj skulpturi gotovo svaki kipar razvio svoj vlastiti »stil«. U njemačkoj se novijoj crkvenoj plastici iznad svih ističe beuronska umjetnička škola s reliefima u Montecassino (anđeli, svetci) i sa slobodnim kipovima poput Madone s jabukom.

SADRŽAJ